

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
**Departamento de Lengua y Literatura Latina**



**TESIS DOCTORAL**

**El tema de la creación en tres poetas del Renacimiento  
tardío : Du Bartas, Tasso y Acevedo**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR

**Cristina Barbolani**

DIRECTOR:

**Joaquín Arce**

**Madrid, 2015**

María Cristina Barbolani di Montauto

TP  
1982  
189



\* 5 3 0 9 8 5 9 4 4 X \*  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

x - 53 - 128499 - 8

EL TEMA DE LA CREACION EN TRES POETAS DEL RENACIMIENTO TARDIO:

DU BARTAS, TASSO Y ACEVEDO

Departamento de Lengua y Literatura Lat.  
Facultad de Filología  
Universidad Complutense de Madrid  
1982



BIBLIOTECA



**Colección Tesis Doctorales. Nº 189/82**

**© María Cristina Barbolani di Montauto  
Edita e imprime la Editorial de la Universidad  
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía  
Noviciado, 3 Madrid-8  
Madrid, 1982  
Xerox 9200 XB 480  
Depósito Legal: M-24222-1982**

-1-

EL TEMA DE LA CREACION  
=====

EN TRES POETAS  
=====

DEL RENACIMIENTO TARDIO:  
=====

DU BARTAS , TASSO Y ACEVEDO  
=====

TESIS DOCTORAL DE  
MARIA CRISTINA BARBOLANI DI MONTAUTO

DIRIGIDA POR  
EL DOCTOR DON JOAQUIN ARCE

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE FILOLOGIA  
SECCION DE FILOLOGIA ROMANICA

-2-

## INTRODUCCION

El presente trabajo estudia la poetización de un tema -la creación del mundo- en tres obras aproximadamente contemporáneas (finales del s.XVI-principios del s.XVII) pero pertenecientes a tres parcelas diferenciadas de la literatura europea: francesa, italiana, castellana.

Ni una base de estudios romanistas algo lejanos (aunque realizados con buenos maestros) ni el casual conocimiento de los tres medios lingüísticos justifican, quizás, el haber emprendido un trabajo que se presenta como amplio y ambicioso en su planteamiento. Sin embargo he huido del ideal de perfección, recordando las palabras reconfortantes de C.Pichois y A.M.

Rousseau:

Lo que de veras importa no es un conocimiento exhaustivo o enciclopédico, sueño de historiadores o lingüistas, sino ante todo una reflexión significativa; estimular la reflexión acerca de los datos fundamentales de toda literatura.

Con mi "Memoria de Licenciatura" leída en 1975 realicé una aproximación al tema que se me ofreció como fascinante: herencia de la Biblia y de lo clásico utilizada en distintas direcciones, corrientes de sensibilidad y modos de vida que se vertían en obras literarias, campos totalmente inexplorados...

Este último punto constituía quizás lo más atractivo del tema. La escasez bibliográfica, siempre lamentable por restar seguridad a la investigación,

(realizada en mi caso prácticamente al amparo del doctor Arce) ofrece sin duda la contrapartida de dejar a quien estudia la emoción de tocar de cerca algo nuevo.

Personalmente prefiero siempre trabajar sobre autores u obras menores en la medida en que mi aportación pueda tener mayor posibilidad de ser útil. Así se presentaba el trabajo, en el que se estudia:

- 1) La obra mayor de Du Bartas, un autor hoy olvidado, o sea reducido a menor.
- 2) La obra menor de un autor famoso, Tasso.
- 3) La obra sin clasificar de un autor "menor", Alonso de Acevedo.

Mi trabajo tiende obviamente a iluminar el punto más oscuro y menos estudiado. El resultado a veces es sorprendente: este autor "menor" es poeta nada mediocre e incluso -en el ámbito de esta concreta experiencia del poema cosmogónico- superior a los otros dos.

Mi estudio limita su campo a la confrontación de los tres poemas en sus semejanzas y -lo que parece más interesante- en sus diferencias. A parte la imposibilidad (a la que ya hemos aludido) de alcanzar un conocimiento exhaustivo de todos y cada uno de los elementos que intervienen en obras tan ricas y complejas, este trabajo tiene también límites que nunca pretendí imponerle. Me refiero a las limitaciones impuestas, por así decirlo, por contingencias externas: la mayor de ellas, lo inasequible y rarísimo de algunas obras, no sólo de las que permitirían profundizar en todos

los problemas que se plantean, sino incluso de obras de los autores aquí estudiados, indispensables, en mi opinión, para trazar coherentemente el perfil completo a través de su opera omnia. Por ejemplo, la única manera de acceder al poema Uranie, importante ars poetica de Du Bartas, ha sido la lectura difícil y penosa de un texto del s. XVII. A veces ha sido totalmente imposible consultar obras tan fundamentales como la biografía dubartasiana de G. Colletet, que citamos siempre de segunda mano. Aunque figura en el catálogo de la Bibliothèque Nationale de París, en la actualidad no se encuentra allí. (1)

Los textos que utilizo directamente para mi trabajo son:

1) La edición crítica de la Sepmaine dubartasiana de K. Reichenberger (Tübingen 1963), realizada con esmero por este emienente filólogo y romanista en base a la edición francesa de 1581.

2) La edición crítica del Mondo Creato tassiano de G. Petrocchi (1950) crítico especializado en literatura religiosa.

3) La edición de la Creación del Mundo de Acevedo del tomo XXIX de la B.A.E. con prólogo de C. Rosell (1863). Deja bastante que desear y hubiera sido interesante cotejarla algunas veces con la edición romana de 1615, uno de cuyos ejemplares se encuentra, al parecer, en la biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela. Dado el interés de la poesía acevediana, que merece un estudio

---

(1) Comunicación recibida por correo de la misma Biblioteca en septiembre de 1978.

aparte, me propongo realizar en otra ocasión esta labor de fijación del texto. En el presente estudio comparativo mi propósito era otro: aspiraba a definir mejor el puesto que le <sup>debe</sup> corresponder a Acevedo en la historia literaria. A tal ridimensionamiento del poeta placentino espero sinceramente haber contribuido en algo, aportando mi granito de arena.

-7-

## **C A P I T U L O      P R I M E R O**

**EL TEMA DE ESTUDIO EN SUS COORDENADAS ESPACIO-TEMPORALES**



1.- La época de los tres poemas.Precedentes  
y continuaciones.

El marco histórico de este trabajo abarca una época muy estudiada, discutida y todavía discutible, para la que consideramos innecesario referirnos a una bibliografía inmensa lo mismo en el terreno historiográfico que en el literario o el de la historia del arte. Las tres obras que tomamos como muestras significativas se producen en distintos ámbitos de la literatura europea en el arco de 40 años aproximadamente (1579-1615), años que corresponden a la encrucijada renacimiento-manierismo-barroco. Zona de sombra, de violentos cambios, de crisis ideológica y de gusto, particularmente enmarañada pero sobremanera atractiva, si pensamos en la importancia de lo que se está alumbrando: según Hauser, nada menos que el hombre moderno (1). Hombre algo desorientado por el ensanche y relativización de su horizonte cultural: revolución copernicana, descubrimiento de nuevos mundos, primera gran crisis de fe de la cristiandad occidental, nacimiento de los estados modernos.

---

(1) A. Hauser, Origen de la literatura y del arte modernos, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 76

La existencia de los tres poemas en la época constituye una relativa novedad y deberá de alguna manera justificarse en el contexto de la historia europea de esos 36 años.

No parece necesario insistir sobre la importancia de la idea de la creación. De la frase inicial del Génesis arranca, según Julián Marías, toda la filosofía moderna(1). Obviamente nos interesa en particular el aspecto literario del tema. La primera página del Génesis con sus fórmulas mnemotécnicas ("Vio Dios que era bueno" etc) puntualizaba la tranquila actividad del Dios único en la doble faceta del opus distinctio-nis (obra de separación de los elementos de un caos primigenio) y opus ornatus (obra de equipamiento y embellecimiento). En la Patrística San Basilio, San Ambrosio(s.IV) y otros autores ampliaron el relato bíblico en sus Hexamerones, que llegaron a ser extensos inventarios de la realidad física conocida, descrita amorosamente en sus mínimos detalles.

En la tradición que llamaríamos románica medieval falta, en cambio, una análoga atención literaria hacia el tema(2). Al respecto parece muy significativa una

---

(1) J. Marías, Historia de la filosofía, Madrid, Revista de Occidente, 1941, p. 115.

(2) No es así para el arte figurativo; recuérdense, por ejemplo, los bajorrelieves de la Catedral de Orvieto, en Italia.

aclaración que encontramos en Zubiri(1) señalando la diversidad de actitud occidental-latina que desplaza el centro de interés desde el mundo creado al hombre interior:

Si tratamos de sumergirnos realmente en las obras de los Padres griegos, pronto descubriremos una actitud distinta de la latina, pero estrictamente intelectual (...). La teología latina parte más bien, con San Agustín, del hombre interior y de sus aspiraciones y vicisitudes morales, especialmente de su ansia de felicidad; fue en buena parte su propia vida personal. En cambio la teología griega considera más bien al hombre como un trozo -central, si se quiere- de la creación entera, del cosmos. Los conceptos humanos adquieren entonces matiz diverso. Así el pecado, para un latino, es ante todo una malicia de la voluntad; para el griego, es sobre todo una mácula de la creación.

Ahora bien, en nuestro estudio aparecen tres poetas que encarnan precisamente a este hombre de occidente, en un momento cultural saturado de humanismo -humanismo cuyo interés vital no parece gravitar en la órbita de la Patrística- los cuales se orientan de nuevo hacia el tema de la creación, redescubriendo los Hexamerones olvidados e inaugurando un capítulo nuevo en la historia literaria europea.

---

(1) J. Zubiri, Naturaleza, Historia, Dios, Madrid 1951, p. 366

La aparición de los poemas que aquí estudiamos llega a ser algo muy interesante en la época. Su motivación ideológica (llamémosla así) más inmediata acaso deba buscarse en la latente insatisfacción -propia de los momentos de crisis- con el acervo cultural del tiempo, con lo fluctuante y relativista del eclecticismo platónico-aristotélico de todo el sistema aceptado. Esta insatisfacción hace que los autores (cada uno con una inquietud religiosa operante a distintos niveles y por distintos motivos) se apoyen a un pilar seguro e inamovible: In principio creavit Deus coelum et terram. En un momento en que el gran edificio cultural clásico-renacentista parece desmoronarse, la creación del mundo con sus elementos jerárquicamente encajados en una táxis, en un mosaico ordenado, se ofrecía como un puerto seguro y tranquilo. Du Bartas, con actitud dantesca, considerará su obra como un viaje hacia la Ciudad de Dios, en el que están embarcados con él sus lectores, a los que anima al principio del día VI:

.....Vous ne voulez pas.....  
Donner un coup de rame, a fin d'entrer au port,  
Dont, ioyeux, ia desia ie descouure le bord (1)

Si los poemas que estudiamos carecen de precedentes literarios inmediatos, tampoco serán numerosas ni

---

(1) VI, 15

importantes las continuaciones. Algunas esporádicas apariciones del tema en el teatro (Lope de Vega en España, Vondel en Holanda son los nombres más conocidos) no nos parecen demasiado significativas, ya que en el teatro es normal aprovechar los repertorios conocidos, siendo obviamente la Biblia una cantera de asuntos interesantes(1).

En el ámbito italiano como imitadores de la "Semana" tassiana encontramos tan sólo a autores menores: F. Passero y G. Murtola, cuyos poemas aparecen en 1608.

En el primer caso se trata de una mediocre "Semana" en verso suelto de un monje benedictino, en el que la reminiscencia de los Hexamerones bizantinos es más fuerte que en Tasso, por lo cual el poema sólo tiene 6 días, ignorando la innovación dubartasiana del séptimo(2).

En el segundo, cuyo autor es conocido sobre todo por su violenta polémica antimarinista, se conserva la división en 7 días y se sigue generalmente el esquema dubartasiano, introduciendo sin embargo una novedad im-

---

(1) Podríamos citar también G. B. Andreini, L'Adamo, Milano, Bordoni, 1613; es una tragedia bíblica en 5 actos dedicada a Catalina de Médicis.

(2) F. Passero, L'Essamerone overo L'opra de sei giorni, Nápoles 1608. Se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid.

portante en el metro: la octava. A pesar de cierta andadura épica en los primeros versos (I, 1 "Di nulla il Ciel creato, e gli Elementi/ e l' Huom primiero, e la Natura io canto...") en los cuales a la inicial invocación a Dios se hace seguir la reglamentaria a Carlos Emanuel de Saboya, estas octavas murtolianas se parecen más a las del Adone que a las de la épica renacentista representada por las dos Gerusalemme tassianas. El mundo de Murtola es un derroche de colores y formas, y apenas puede concentrarse en un poema:

Mira il mio mondo in breve spatio accolto (I, 3, 8)

poema protagonizado por una naturaleza exuberante y sensual(1).

La fecha de estas imitaciones italianas (1608) entra plenamente en la época de apogeo del género de las "Semanas", surgidas todas en la estela dubartasiana. El éxito del poema de Du Bartas, primero en orden cronológico, originó en efecto una moda del género que a la vez que tuvo un alcance increíble(2) fue por otra parte bastante efímera. No se sustrajo a esta moda

---

(1) Della creatione del mondo, Poema sacro del sig. Gasparo Murtola, Giorni sette, canti sedici. Venetia, Deuchino 1608.

(2) Se citan más de 200 entre ediciones y traducciones en H. Ashton, Du Bartas en Angleterre, Paris, Larose, 1908. Señalamos para Italia obras y autores de tercera fila, como: G. Alfani, La battaglia celeste, Palermo 1568  
A. Valvassone, L' Angeleida, Milano 1590  
G. Verallo, La guerra degli angeli, 1623.

el ámbito hispánico: en la Biblioteca Nacional se puede leer una "Semana" en octavas reales de otro religioso, el presbítero Joan Dessi, que vio la luz en Barcelona en 1610 (anterior, por lo tanto, al poema de Acevedo). Está dividida en 7 días y se sitúa tan en la línea dubartasiana que algunos críticos (como A. Papell en las Literaturas Hispánicas) la consideran, al citarla, como traducción y no como imitación (1). El mismo Dessi es responsable del error: en un curiosísimo prólogo, en el cual refiere un sueño suyo, se plantea el espinoso problema de las traducciones, citando a Erasmo y a Poliziano como máximas autoridades, y cuenta como su poema empezó como traducción del francés ("engolféme animoso en el piélago de la traducción...") decidiéndose en un segundo tiempo por la libre imitación, por las dificultades encontradas y por dos razones más:

la una fue ver que nuestra España carecía de tanto bien como el de este argumento, pues en ninguna de sus lenguas se ha visto hasta oy en verso (....) la otra, y para mí de mayor fuerza es ocasionar a tantos y tan diuinos Cysnes quantos nuestra España cría a sus caudalosos rios, a que sobre mi canto llano, pues es diuino el sujeto, hechen su celestial contrapunto...

Cinco años después, en el prólogo a su poema, Acevedo afirma que realiza nueva labor en el ámbito español, lo mismo en cuanto al idioma que a la forma métrica. ¿Mentira descarada? Es probable que en Roma, donde se encontraba Acevedo, la obra de Dessi no hubiera llegado a conocerse tan pronto; por otra parte su escaso valor

---

(1) J. Dessi, La divina Semana, o Siete días de la Creación del mundo, Barcelona, S. Mathevad y L. Deu, 1610.

y su proximidad a la de Du Bartas la haría considerar quizás como traducción. También la traducción española de José de Cáceres (en prosa, Amsterdam 1612) (1) es anterior al poema de Acevedo y éste no la menciona para nada, pero ahí tenemos una posible motivación de gran peso: José de Cáceres era judío. En cuanto a Dessi, el examen de su obra por muestras significativas no la indica en ningún sentido como precedente de Acevedo.

Por otra parte ni Dessi ni Acevedo tuvieron continuadores. Hay que reconocer que ninguno de los autores que aquí estudiamos tuvo repercusión en el ámbito de su propia lengua y literatura. El destino fue particularmente cruel con Du Bartas, del que J. Vier habla como de un méconnu:

Du Bartas n'est pas lu, du moins dans sa patrie...  
...italianisé, anglicisé, germanisé, Guillaume Saluste de Du Bartas ne fait plus honte. La mine est française mais, comme souvent, la main d'oeuvre vient de l'étranger. (2)

Sabido es que Milton en su juventud traducía largos pasajes dubartasianos, cuya lectura le entusiasmaba (3). Los tres autores aquí considerados, al inaugurar el poema tardorrenacentista sobre la creación,

---

(1) Esta traducción, muy fiel al original francés, se encuentra en la Biblioteca Nacional.

(2) J. Vier, Histoire de la littérature française au XVI et XVII siècle, Paris, A. Colin, 1959.

(3) Sobre Milton y Du Bartas el estudio más importante es el de H. Ashton, cit.



al redescubrir los Hexamerones olvidados, hacían algo más que establecer una moda literaria: interpretaban cierto sentir del tiempo. La meditación sobre sus poemas a la luz de nuevas inquietudes (la gran épica religiosa, el barroco) contribuiría a una obra como Paradise lost de gran relieve en la literatura universal.

## 2.- Actualidad o anacronismo. El "género" literario.

Una vez señalado lo novedoso de la aparición de nuestras tres obras, vale la pena insistir en ello y precisar los términos, desconfiando de toda innovación absoluta en literatura. Incluso un caso claro (como es el nuestro) de reexhumación de intereses en otro tiempo vitales necesita explicarse, comprobando ante todo si no habrá una conexión subterránea, a través de los siglos, poco reconocible a primera vista.

El primer dato que obviamente podemos considerar común a los autores bizantinos de los Hexamerones y a nuestros poetas tardorrenacentistas es la presencia en todos del carácter de homo religiosus.

A este propósito un gran especialista del

barroco, Hatzfeld(1), cree que

el descuidado hedonismo del Renacimiento había ignorado las batallas existenciales entre Dios y el Mundo, el Alma y el Cuerpo, el Bien y el Mal....podemos decir, en consecuencia, que el Barroco lleva también consigo el que se mire con desdén y se ponga en tela de juicio el falso equilibrio del humanismo pagano y hasta el humanismo cristiano renacentista de tipo erasmista...La perfección formal del humanismo siguió siendo admirada como lo más valioso de esos principios morales de la antigüedad que, a través de ella, se expresaban. Estos principios, sin embargo, se revisan a la nueva luz de la religión.

No podemos compartir esta opinión del ilustre alemán, ya que en los poemas que aquí se estudian, que marcan precisamente la transición al barroco, no se desprecia en absoluto ni el humanismo pagano ni, muchísimo menos, el cristiano renacentista. Aunque <sup>en</sup> el barroco, claro está, se intensifique el sentido religioso de la vida, aun retrocediendo unos años atrás (la primera edición de la Semaine dubartasiana es de 1578) y remontándonos al pleno renacimiento y al humanismo del siglo XV, nada autoriza en realidad a considerar extinguido el viejo problema (religioso) de asimilación cristianismo-humanismo. A este respecto tenemos un dato histórico

---

(1) H. Hatzfeld, Estudios sobre el barroco, Gredos 1973, p. 64.

extremadamente esclarecedor: el conocimiento de los Hexamerones antiguos en el renacimiento se da a partir de la publicación de las Homiliae in Hexameron de San Basilio, en Basilea (1532) por iniciativa del mismo Erasmo. Ahora bien, dentro de la vastísima cultura de Erasmo la singular atención al Hexameron basiliano se explica también con la especial simpatía que el roterodamense debió tener hacia este Padre griego. Conviene detenernos algo en las bonitas y sinceras palabras de Erasmo en la dedicatoria-prólogo de la edición basileense al cardenal Sadoletto. Bajo el ropaje retórico se advierte cierta emoción; al definir al santo in enarrandis sacrorum voluminum mysteriis mire δίδασκτικός, diligens, cautus, apertus minimeque violentus, el roterodamense parece trazar sonriendo el perfil ideal de sí mismo. El obispo de Cesarea, cuya lectura consigue avivar su fe y piedad, le resulta especialmente congenial, aunque Erasmo, que se considera a sí mismo lusciosum ac frigidulum, se confiese indigno de esta arcana quaedam ingeniorum cognatio entre él y el santo.

¿Por qué se conoció antes a San Basilio que a los otros autores de Hexamerones? el caso es que este santo era ya muy conocido en el siglo XV (había sido traducido al latín por plumas famosas como Leonardo Bruni) (1) y en los primeros años del XVI entre los

---

(1) Cf. los datos que ofrece el Padre Migne en *Patrologia Graeca*, t. 29.

humanistas, casi exclusivamente por un opúsculo, el Tractatus ad iuvenes de legendis libris gentilium, que llegó a imprimirse hasta 20 veces, siendo una de las primeras obras dadas a la imprenta el año mismo de su invención.(1)

La importancia de esta obrita estriba en ser una defensa del mundo pagano y clásico, considerado no en oposición a la verdad revelada, sino como preparación a ésta; obra importantísima en una polémica plurisecular. Comprendemos así como el ambiente cultural fuese particularmente propicio a la publicación de obras de San Basilio en el año 1532 en que Erasmo encomendó a su amigo Froben la editio princeps de la obra total en griego.

Fue así como se empezaron a conocer los Hexamerones en el renacimiento; y la coyuntura no es del todo casual. Con el protagonismo otorgado cada vez más a la naturaleza, con el descubrimiento y divulgación de la obra de Lucrecio, con el antropocentrismo de tipo humanista no debieron desentranar en absoluto estos Hexamerones que presentaban la imagen de un mundo en que cada elemento de la esfera mineral, vegetal

---

(1) Recogemos estos datos impresionantes de la obra fundamental del Padre Migne, cit.: "Primo typis data sunt quae supra memoravimus opera latina et inter quidem incunabula usque viciis Tractatus ad iuvenes (Primo Venetiis 1470; dein Parmae, Budae, Mediolani, Norimbergae, Ulmae, Maguntiae, Lipsiae, Burgi (Hisp.), Salmanticae, Pampilonae... in Bibliotheca Vaticana porro inveni alias editiones, Romae (circa 1476) et Florentia (circa 1475)... ad editionem Boloniensem anni 1497... Nihil de editionibus post annum 1500 dico"

y animal tiene su puesto fijo y su función insustituible. Como dice Hauser (1)

Desde todos los puntos de vista imaginables....la imagen del mundo propia del Renacimiento constituía un sistema de esferas concéntricas que giraban en torno a un centro fijo e inmutable....El trono de Dios constituía el centro de las esferas celestes; la tierra, a su vez, era el centro del mundo material y....el hombre mismo aparecía como un microcosmos concluso en sí, en cuyo torno giraba toda la creación, de igual manera a como los cuerpos celestes giraban en torno a la tierra. La imagen del mundo renacentista respondía en todo ello todavía a la imagen del mundo medieval.....

Pero es necesario distinguir netamente por un lado el interés renacentista hacia los Hexámeros y la difusión de éstos (a partir de la publicación del de San Basilio por obra de Brasmo), y por otro lado las "Semanas" objeto de nuestro estudio, que surgen como imitaciones de estos Hexámeros.

Las condiciones culturales en que surgen no son, evidentemente, las mismas; el entusiasmo humanista y su (hasta cierto punto) ingenua y pedante pretensión de resucitar un pasado glorioso están en franca decadencia. En la Contrarreforma queda algo del humanismo, como observa Russo

..anche la Controriforma invero fu umanistica, ma la sua vitalità storica è in questo sopravvivente e sia pure sofisticato umanesimo, e non già nella parte autoritaria e censoria e soffocatrice...(2)

---

(1) ob. cit., p. 105

(2) L. Russo, Umanesimo, Rinascimento, Controriforma e la storiografia contemporanea, Introduzione a un'antologia di classici italiani, Firenze, Sansoni, 1939.

Se trata, en efecto, de un humanismo reducido a su aspecto menos vital: la atención docta y erudita hacia los clásicos. Es indiscutible que los poemas que aquí estudiamos, pese a su éxito inmediato, son obras fundamentalmente conservadoras y ancladas al pasado respecto al momento en que surgen. Quizás no lleguen a tener un puesto de relieve en las respectivas historias literarias precisamente por mirar hacia el pasado, por cierto sabor anacrónico respecto a las tendencias más vitales de la época. Como ya hemos señalado, a finales del s. XVI y principios del XVII el mundo cerrado y perfecto que presenta la obra de la creación es algo que no se corresponde con la realidad presente. La admiración por los Hexamerones puede subsistir sólo en cuanto nostalgia de un pasado y no ya como reflejo de un orden existente, sea observado en el mundo antiguo o considerado realizable en la actualidad.

Este conservadurismo corresponde al espíritu de las normas tridentinas; éstas no son tanto codificación de lo que esté ya vivo y operante en la conciencia de los fieles, sino normas-remedio a una situación no deseada. Es así como, a pesar del anacronismo que hemos observado, estas "Semanas" se arraigan hondamente en la época.

Análogas observaciones podríamos hacer sobre el carácter "anticientífico" de estas obras. Señala a este propósito G. Ragonese que (1) "manca nel pensiero del

---

(1) G. Ragonese, Del Gierusalemme al Mondo Creato, Palermo, Manfredi, 1968, p. 83

Tasso ogni vero interesse di ricerca scientifica, se non di pura curiosità"; pero a pesar de esto resulta que el Mondo Creato es didáctico-enciclopédico hasta la monotonía, aprovechando en lo que puede todo el naturalismo científico clásico, pliniano o aristotélico. Ocurre entonces que tenemos miles de versos inspirados en algo que no le interesa vitalmente al poeta. ¿No es el Mondo Creato, al fin y al cabo, una obra "de encargo"?

A pesar de estas objeciones que podrían suscitar hasta una legítima perplejidad al emprender nuestro estudio(1), no olvidemos que toda obra literaria es hija no sólo de su autor sino de su tiempo; tiempo con el que el autor se identifica en parte (y en parte se enfrenta), pero que condiciona inevitablemente la vida y la obra. Los tres poemas sobre la creación en una época que es ya la de Galileo tienen esta autenticidad fundamental: la de reflejar preocupaciones y actitudes propias de la época a que pertenecen. Como el héroe del manierismo descrito por Hauser en su famosa monografía(2), no es extraño que resulten contradictorios, fluctuantes, culturalmente desorientados, difícilmente clasificables.

- ... -

Esta última característica es evidente a la hora de incluir estos poemas en un determinado género. Por muy estéril que pueda aparecer a nuestros ojos tal

---

(1) Objeciones justificadas para Tasso y Du Bartas, pero que deberían matizarse para la obra de Acevedo, improntada a una mayor libertad artística.

(2) A. Hauser, Literatura y manierismo, Madrid, Guadarrama, 1969.

cuestión, sabida es la importancia que tiene la preocupación por el encasillamiento en el género literario hasta que las increíbles libertades del Adone y de las Soledades romperán este rígido afán de normativa.

Los tres autores que consideramos se sitúan evidentemente en el filón de la tradición didáctica (Hesíodo, Geórgicas, De rerum natura, etc.) pero el único que se mantiene dentro de ella de una manera casi constante es Tasso.

A pesar del escaso valor poético del Mondo Creato (innegablemente escaso, aunque evidentemente perjudicado por la inevitable confrontación con la obra mayor de Tasso), nos parece algo absurdo achacarlo al género literario escogido por el poeta, aunque seguramente así lo creerán algunos críticos. Piénsese que W. Kayser se para totalmente didacticismo y poesía:

La obra [se refiere a la Commedia en el Purgatorio y Paraíso] se aproxima a las obras poético-didácticas narradas al modo épico, como las teogonías de la Antigüedad u obras como De rerum natura, de Lucrecio, que en su calidad de obras didácticas, quedan fuera de la poesía, en las fronteras de lo épico.....(1)

afirmación un tanto extraña que aquí por supuesto no discutimos; ni tampoco pretendemos sostener a toda costa el valor poético (relativo, pero existe) del Mondo Creato, sino tan sólo estudiarlo y comprenderlo.

No compartimos la opinión de L. Firpo (2) según la cual el poema sería el intento de hacer resonar la

---

(1) W. Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria, Gredos, 1954, p. . El subrayado es nuestro.

(2) L. Firpo, Tasso e la politica dell'età sua, en A.A.V.V., volume collettaneo, Milano, Marzorati, 1957, p. 52.



cuerda épica en otro registro, el puramente sacro:

quando Torquato ritenterà in extremis la corda epica, aspirando a intessere col Mondo Creato l'epopea dell'opus sex dierum e, per riflesso, della dogmatica cattolica, giungerà appunto a comporre un vasto e complesso e grigio elenco didascalico, non un canto.

Creemos que el resultado del poema gris y didáctico fue plena y conscientemente ambicionado por Tasso. La misma elección de la forma métrica es reveladora: el endecasílabo suelto es el remedo más obvio del hexámetro latino, y ha quedado en la literatura italiana como verso eminentemente descriptivo, discursivo y didáctico (Parini, Monti, Foscolo).

El Mondo Creato fue para Tasso una experiencia poética más - para él importantísima - de la que salió tan sólo dignamente, y en la que no quiso que interfiriesen para nada los módulos líricos y épicos que constituyen para nosotros el núcleo central de su poesía. No olvidemos que en estos últimos años vuelve a intentar la experiencia teatral con Torrismondo (redacción definitiva de una tragedia, Galealto, escrita en la época juvenil). Así como en Torrismondo se insinúa alguna sentida página lírica, esto ocurre también en el poema cosmogónico, pero son escapes líricos que Tasso no se proponía. Estamos más bien de acuerdo con C. Varese (1) cuando define a Tasso abierto a las más variadas expe-

---

(1) C. Varese, L'Aminta, en A.A.V.V., cit, p. 333. El subrayado es nuestro.

riencias poéticas:

Il Tasso, questo lirico che per tutta la vita scrisse con tanta costanza e spesso con tanta felicità un perpetuo canzoniere, aspirò sempre ad uscire dalla lirica e a trovare nuove strutture e insieme nuove aspirazioni in opere che gli permettessero di guardare non solo a se medesimo....negli anni della sua giovinezza, già si volgeva....a generi letterari diversi e insieme ne meditava, nella sua esperienza culturale, modi e problemi.

Varese no se refiere específicamente al Mondo Creato, pero su concepción de la poesía de Tasso puede aplicarse a la heterogeneidad de esta obra respecto a la más famosa producción tassiana. Como un De rerum natura a lo divino, el poema intenta sistematizar toda una cosmovisión que es en definitiva la del mismo Tasso, "vecchio e stanco come il suo mondo" (Donadoni).

La mejor definición del poema la ofrece Mazzali (1):

Il più drammatico e complesso tentativo che il Tasso si sia mai assunto fu, ancor più della Conquistata, il Mondo Creato: egli allora poté illudersi di aver risolta la fatica terrena nella splendida fattura divina che è il creato....e anche si illuse di aver finalmente risolto il suo simbolismo platonico nella perfezione teologica del Paradiso cristiano e di aver concordate nella sua poesia le reminiscenze pagane, e cioè il ciceroniano Somnium Scipionis, con quelle ortodosse di Dante.

---

(1) Tradizione retorica e tradizione poetica, en A.A.V.V., cit., p.121.

Obra sui generis, por lo tanto, pero que tiene su último sentido en el carácter didáctico: obra que Tasso, viendo próxima la muerte, quiso dejar a los contemporáneos y a la posteridad como conciliación de tantas contradicciones suyas, último resultado coherente (así él lo creyó) de su quehacer poético.

Este carácter didáctico es también fundamental en Du Bartas, en la medida en que pretende propagar su fe y adoctrinar con ejemplos. Croce lo ha acercado a los predicadores italianos del 600 y efectivamente la lectura del poema produce a veces la impresión de un sermón largo y variado:

Et bref soit que mes pieds foulente l'herbe des prez,  
Qu'ils grimpent sur les monts, qu'ils brossent és forests,  
Ie trouue Dieu par tout: tout veut de luy despendre,  
Il ne fait que donner, et ie ne fay que prendre..(1)

Reichenberger, que ve al autor sub specie manierista, nota con acierto el carácter de mosaico de la Semaine, abierta a las más dispares influencias: está compuesta al calor de la pasión, de la indignación y la apología, del compromiso y la postura religiosa militante. En ninguna parte el poema es sereno, objetivo, discursivo o llano. Difícilmente se encorseta en un género, como obra viva que (por decirlo con palabras de Hauser) "sangra por cualquier parte que se la corte".

Du Bartas es plenamente consciente de este carácter del poema. A este propósito conviene recordar el

---

(1) III, 675 sgg.

prólogo dubartasiano a la obra que fue continuación de la Semaine, o sea la Seconde Semaine, que quedó interrumpida en la mitad del día cuarto por la muerte del autor. En este lugar declara el poeta francés:

ma seconde sepmaine n'est (aussi peu que la première) une oeuvre purement Epique, ou Heroyque, ains en partie Heroique, en partie Panegyrique, en partie Prophétique, et en partie Didascalique...

y pide a los lectores que

que donques en vue de si grande nouveauté de sujet poétique, une nouvelle et bizarre... méthode me soit permise. (1)

Multiplicidad de tonos y acentos considerada por Du Bartas como indispensable a la realización de su peculiar poema cuya impronta fundamental cifra en la novedad. Estas palabras testimonian un cambio esencial del gusto, además de la consciencia por parte del artista de lo valioso e importante de su obra.

En nuestra opinión la sugestión dantesca no es ajena al autor francés, sobre todo en la identificación entre obra literaria y experiencia de vida activa. Reichenberger ha registrado varios puntos de contacto con la Commedia dantesca, pero más que estas escasas referencias interesa la analogía de actitudes: la pasión religiosa y cívica y el planteamiento

---

(1) Este prólogo no se encuentra en la edición de la Seconde Semaine que tengo a mi alcance y lo cito de segunda mano del artículo de F. Pierce, "La Creación del Mundo" and the Spanish "Religious Epic" of the Golden Age, Bulletin of Spanish Studies, XVII, 1940. El subrayado de la cita es nuestro.

profético-universal del poema. Con todo, el término bizarre usado por el mismo autor es lo que mejor define el poema y lo aleja de los esquemas tradicionales.

Resulta de enorme interés comparar estas palabras del prólogo dubartasiano con algunos pasajes del escueto prólogo de Acevedo. Avisa éste al lector que

no espere en este discurso digresiones de ficciones poéticas que suelen entretener el gusto, porque el decoro de la materia me necesitó a que las mías vayan atadas al objeto de que se trata, por que no desdigan de su original. (1)

Se observa por lo tanto en Acevedo una voluntad de superación del carácter dispersivo observado en el poema francés. Quizás las palabras digresiones, ficciones que suelen entretener el gusto se refieran a los increíbles y gratuitos adornos del poema francés, que ocultan casi siempre el andamiaje principal. Esta reprobación de todas formas se hacía eco de la opinión general del tiempo: he aquí lo que se observaba en una preceptiva contemporánea al poeta:

Ay algunos tan aficionados a fábulas, y les deleytan tan estrañamente, que precian más tratar (como dize un cierto autor) aver baxado Júpiter en figura de lluvia de oro, en el gremio de Danae, que aver tratado de la admirable embaxada del Archangel San Gabriel a nuestra Señora. Y tienen más gusto en tratar de Ganimedes arrebatado de un águila, que de nuestro redemptor Christo subiendo al Cielo. (2)

---

(1) Citamos (siempre) a Acevedo según la ed. de la BAE, t. XXIX, p. 245

(2) Juan de Guzmán, Arte de la Rethorica, Alcalá 1589 (citado por A. Marfí, La preceptiva retórica española en el siglo de oro, Gredos, p. 214)

Acevedo tratará, pues, de ir atado al objeto: voluntad de reconstruir según un principio unitario, supeditada por supuesto a motivos religiosos, pero que en lo artístico se traducirá en visión centrada e integradora.

Ahora bien, hay un solo molde literario que pueda comprender -como lo describe Tasso en la más famosa de sus páginas en prosa- la multiplicidad en una visión unitaria: la épica. F. Pierce en su artículo (1940) (1) rotula la Semana acevediana bajo la etiqueta "épica religiosa". En cambio en su libro (1968) (2) excluye a Acevedo de su amplia definición de la épica:

Cabe... decir que la épica verdadera tuvo muchos hermanastros y muchos hermanos, si queremos defender la limpieza de sangre literaria. Pero, puros o impuros, épicos o semiépicos, los poemas estudiados en el presente libro pueden definirse así: obras de narración trabada, con uno o varios héroes, distribuidas en más de un canto, que desarrollan sus temas con el ropaje y los procedimientos (pocos o muchos) autorizados por la épica antigua o la contemporánea italiana. Esta definición es indudablemente amplia, pero no por ello carece de sentido. En efecto excluye de nuestro campo poemas eminentemente descriptivos como el tan vivo y animado de Balbuena, Grandeza mexicana (1604) o la Creación del mundo (1615) de Acevedo, de tan lograda ejecución, poemas que quisieron incluir entre los épicos los primeros catalogadores.

Ningún inconveniente por nuestra parte en consi-

---

(1) Art. cit.

(2) La poesía épica del Siglo de Oro, Gredos 1968, p. 264

derar "impura" la épica acevediana; pero el espíritu que anima ciertas páginas es el mismo que inspira, por ejemplo, la "pura" Christiada de Hojeda. ¿Qué era en el fondo la pasión y muerte de Cristo para Hojeda, o la creación para Acevedo, sino la res gesta por excelencia, digna de cantarse en octavas?

El acercamiento a Hojeda necesitaría un amplio estudio aparte (que comprendiese los "hojedianos" sonetos conservados de Acevedo). Señalemos tan sólo que en un análisis superficial se aprecian rasgos afines; no deja de ser significativa la incorporación por parte de Acevedo de episodios evangélicos de los que no hay rastro en Du Bartas ni en Tasso, y que son fundamentales en el poema de Hojeda.

Por ejemplo, hablando de la boca (VI, 94sgg) Acevedo es el único autor que se refiere al beso, y naturalmente al de Judas, insertando unos versos que muy bien pudieran inspirarse en uno de los episodios más dramáticos de la Christiada (Sevilla, 1611).

Asimismo el episodio de las lágrimas de San Pedro, que surge en Acevedo al hablar del gallo (V, 78-82), aunque tiene el precedente más famoso en la poesía italiana, ocupa también un lugar importante (33 octavas) en el libro IV de la Christiada; condensado en pocos versos, el episodio acevediano (negación de Pedro y correspondiente llanto) consigue un efecto de mayor plasticidad que la "dramatización" de Hojeda. San Pedro es, como en algunos cuadros barrocos, sim-

plemente un "viejo":

La condenada culpa, aunque era inmensa,  
Huyó del viejo en lágrimas deshecho;  
El delicto, que tanto le congoja,  
Dio lugar a las lágrimas que arroja.

Acevedo, que se movía en ambientes eclesiásticos, no debió ignorar el poema de Hojeda (1611) ni quizás tampoco el Montserrate de Virués (1588). Probablemente conocería también algunos de los poemas menores de asuntos sacros (Universal Redención, Vida y muerte del Patriarca San José, etc.) que florecieron a finales del s. XVI y primeros del XVII. Por algo afirma en el Prólogo

Pues nuestra lengua ha sido siempre juzgada de hombres gravísimos por muy propia y acomodada para que en ella se expliquen los soberanos y teológicos conceptos.

La simpatía hacia la épica aparece también si examinamos las digresiones que el autor, olvidando su propósito de "ir atado al objeto" se permite a menudo. Los predicadores de su tiempo, como su contemporáneo F. Terrones del Caño, opinaban que

...como en el mismo banquete, tras de los platos, se da para postre algunos frutos dulces, también en el sermón parece bien después de haber reprehendido y descalabrado los vicios, untar el casco a los oyentes con dos o tres bocaditos agudos y dulces....(1)

---

(1) Francisco Terrones del Caño, Arte o Instrucción o Breve Tratado... citado por A. Martí, ob. cit., p. 206



Los "bocaditos" de Acevedo son las más veces de asunto sagrado y tienden en gran parte hacia lo épico: batalla entre ángeles fieles y rebeldes, elogio de soberanos contemporáneos, batalla de Lepanto...(1) El elemento religioso está obviamente muy vinculado al político.

Otras digresiones, más libres, como la caza de los etíopes a los leones (VI, 63-72) o la de los pigmeos a las grullas (V, 90) prueban también una innegable disposición épica.

Tampoco debemos olvidar que Acevedo elige la octava real, y que su tassismo no se cifra tan sólo en la imitación lógica de las Sette Giornate sino que gravita también (como veremos) alrededor del Tasso épico-lírico de las Gerusalemme.

### 3.- Situación de las tres obras.

#### a) En las respectivas literaturas.

Ya hemos señalado el momento particularmente crítico en que aparecen las tres obras, situadas en una encrucijada de gustos y tendencias.

El poema dubartasiano continúa y en cierto modo concluye la tradición francesa de los Ovide moralisé, conectándose así con el Medio Evo, pero por otra parte entronca con el escrúpulo de divinización de la poesía profana, fenómeno éste no preci-

---

(1) Sobre la batalla de Lepanto véase J. López de Toro, Lepanto y su héroe en la historia y en la poesía, Madrid, Instituto de España, 1971 (IVº centenario)

samente contrarreformista, sino que más bien precede y anuncia la Contrarreforma (la primera divinización se da en el Petrarca Spirituale de Malipiero, 1536). En este sentido la Semaine no ofrece ninguna novedad ya que las moralizaciones

..no responden a intentos de cubrirse de la censura inquisitorial, sino que se trata de una tradición larga y de origen lejano, que se mantiene en el s. XVI y se "moderniza" en el XVII. Esta adaptación al tiempo de los procedimientos de moralización de los resortes culturales pertenece decisivamente a la cultura barroca. (1)

Debemos observar que la adaptación del poema a lo divino no proviene esta vez de parte católica, así como el escrupuloso puritanismo y la actitud moralizante habrán de referirse al proselitismo y actitud totalmente comprometida de un ferviente calvinista. Según A.M. Schmidt, especialista en la materia

dans leurs oeuvres [ se refiere a Masures, D'Aubigne y Du Bartas] le génie calviniste apparaît plutôt comme un principe d'organisation et de discernement que comme une force créatrice (2)

Du Bartas se sitúa entre el clasicismo de tipo ronsardiano, de impecable preparación retórica humanista, aun con sus notas autóctonas de raigambre tradicional, y el "clasicismo" posterior, del

---

(1) J.A. Maravall, La cultura del Barroco, Ariel, 1975, p. 139.

(2) A.M. Schmidt, Etudes sur le XVI siècle, Albin Michel, París, 1967, p. 55.

siglo XVII, que Hatzfeld prefiere llamar barroco.(1)  
La poesía dubartasiana se corresponde perfectamente con el gusto de su época conflictiva y desorientada, y se aferra a la excesiva perfección formal hasta los límites de la maniera. El sucesivo triunfo de la ortodoxia y del absolutismo del rey Sol sumirá al autor en el olvido, repercutiendo su obra -como ya vimos- más fuera que dentro del ámbito cultural francés.

No ocurre así, obviamente, con el nombre de Tasso, que sobrevive no sólo al triunfo del barroco y del secentismo, sino incluso a lo largo del s. XVIII en algunas preceptivas poéticas italianas. Sin embargo (aparte las imitaciones poco posteriores al Mondo Creato que ya hemos visto surgir a la sombra de este último poema) se trata de un renombre ciertamente vinculado a la obra mayor. El Mondo Creato representa en la historia literaria un poema menor, magistral ejemplo tassiano de poesía descriptiva, que será tenido en cuenta por tanta poesía de este tipo, desde Metastasio

Deh pensa teco ancor di parte in parte,  
Quante fe`maraviglie Iddio creando;  
E perchè resti al cor profondo affisso  
L'alto miracol suo, dovunque giri  
Gli occhi e `l pensier ne l'opere create,  
Ti sovvenga di lui, che fece il tutto..(2)

---

(1) ob. cit. Como es sabido, Hatzfeld llega a esta definición una vez rechazados los tópicos que mal definían el barroco, y removido el prejuicio (de acuñación, al parecer, francesa) de la no-existencia de un barroco francés.

(2) Mondo Creato, III, 962 sgg.

hasta Foscolo

Or a te mi rivolgo, e tu supremo  
Fra gli altri onore avrai ne gli alti carmi..(1)

sin olvidar tantos pasajes de V.Monti, en los que el arrebatado cósmico podría acercarse a grandiosas descripciones del Mondo Creato; llegando hasta la posible influencia en el joven Leopardi:

Prima del fien veggendo i fiori e l'erba  
Pensa fra te, che pur di fieno in guisa  
L'umana carne si disfiore, e perde  
Il suo natio colore, arida in vista,  
E la gloria mortal troncata in erba  
Cade repente. Oggi leggiadro amante  
E' nel più verde e più sereno aprile  
De la felice sua gioiosa vita,  
Nudrito di pensier dolci e soavi,  
E di speranze giovenili altero...(2)

A propósito de Leopardi, a pesar de estas analogías tan sugestivas, los datos nos desmienten cruelmente: no existe ningún ejemplar del Mondo Creato en la biblioteca leopardiana de Recanati, lo cual no deja de ser extraño (3); es de suponer que una obra de este tipo agradaría al padre del poeta, Monaldo Leopardi.

Según los especialistas del tema parece ser que Leopardi no admirara especialmente a Tasso (4). Pero hablando de "Tasso" se entiende generalmente el

---

(1) Mondo Creato, V, 1278

(2) Mondo Creato, III, 973 sgg.

(3) Información que he recibido por correo del mismo encargado de la biblioteca.

(4) S. Orilia, Leopardi lettore del Tasso, en "Annali della Facoltà di Magistero", Palermo 1959.

poeta y la obra según un perfil archiconocido y no se suele pensar en obras menores o épocas menos estudiadas. Ragonese ha averiguado que Leopardi admiraba la prosa de Tasso (1); ahora bien, el Mondo Creato está muy cerca de la prosa tassiana constituyendo casi un eslabón entre prosa y poesía. De todas formas la cuestión, en sí apasionante, es secundaria para este trabajo; nos basta con establecer que el poema, a pesar de su descrédito (del que no lo rescata la apreciación de algún crítico, Carducci por ejemplo), deja alguna que otra huella en la literatura italiana.

Estas correspondencias, precisas o imprecisas, con la poesía posterior serían imposibles de encontrar si considerásemos una posible proyección futura de Acevedo en el ámbito español. No olvidemos, ante todo, el papel de segunda fila que le corresponde al canónigo palentino en su época, que es la de Lope y Góngora, a pesar de que Cervantes le mencione en su Parnaso como "el famoso Acevedo".

Se tiene noticia de una sola edición del poema (Roma 1615). Los contemporáneos cultos, si lo conocieron, no se dignaron de mencionarlo. Quevedo en su Perinola, opúsculo polémico que quedó manuscrito en su tiempo (1633)(2), escribe al Doctor Juan Pérez

---

(1) Dal Gierusalemme al Mondo Creato, Manfredi, Palermo 1963, p.141 "La forza maggiore del Tasso scrittore appare in fondo al Leopardi nelle sue Lettere, in certe frasi che meglio esprimono a suo giudizio l'immagine inobliviabile da lui data dello sventurato poeta"

(2) Citado por G. M. Bertini de Quevedo, Obras Completas, Aguilar, p.853.

de Montalbán aconsejándole que no se dedique al oficio de escritor y que

Deje las novelas para Cervantes; y las comedias a Lope, a Luis Vélez, a don Pedro Calderón y a otros; los días a la semana; y la semana al Tasso, al Passer y al Bargas...

Por supuesto, no sólo no hay la menor alusión a nuestro Acevedo, sino que se excluye la referencia al sector hispánico, considerando el tema como especialidad de dos italianos y un francés. La "fortuna" de Acevedo no podrá estudiarse porque, probablemente, no existe. Sin embargo su poema es mejor que los tres que cita Quevedo y significa una valiosa aportación al subgénero de la épica religiosa hispánica, en la línea de tantos poemas del tiempo, y dentro de ésta, una orientación italianista.

Italianismo que ya no tiene, como el del s.XVI, caracteres de "escuela". En esta época de la literatura española que la poesía sigue ya a pasos agigantados su original vía hispánica, el italianismo queda como aspiración ejemplar en obras menores (Jerusalén de Lope, Parnaso de Cervantes) o en autores menores (Cristóbal de Mesa, el mismo Acevedo..) A parte circunstancias concretas como su estancia en Roma, el italianismo de Acevedo es sobre todo un tassismo contrarreformista: en el clima postrirreniano Tasso viene a ser el modelo por excelencia del poeta cristiano.

3.- Situación de las tres obras

b) En la producción total de cada autor.

Dentro de cada tradición literaria hemos definido la situación de nuestros poemas como marginal. No nos engañemos: el rincón de historia literaria que puede quedar iluminado por el estudio de estas obras será pequeño y, por así decirlo, secundario. Sin embargo esta posición marginal (según una perspectiva de visión de conjunto a posteriori) contrasta singularmente con el papel primordial, absolutamente central de cada una de las tres obras dentro de la totalidad de la producción poética de cada autor.

Para estudiar este aspecto no disponemos de la misma abundancia de datos por cada poeta. Du Bartas tiene una obra poética copiosa y vinculada a concretos acontecimientos de su tiempo, en la que abunda la poesía propiamente calificable como "de ocasión" (1) en que la nota política vibra a un tiempo con la pasión religiosa. La Biblia no le sugirió sólo las Semaines (Iª y IIª), sino que también en el poema Judith (en 6 libros) constituye una fuente poderosa de inspiración. En la Semaine sin embargo reconocemos un planteamiento más ambicioso y vasto, al que la palabra de la Escritura proporciona el soporte y la justificación. Du Bartas se siente, como Dante, portador de un mensaje a la humanidad, a la cual va mostrando el sucesivo formar-

---

(1) Por ejemplo, el Poème pour l'accueil de la Reine de Navarre faisant son entrée à Nerac, el Cantique dressé sur la victoire obtenue par sa Majesté à Yury contre les Ligueurs, etc.

se del cosmos en toda su belleza. Se siente colaborador de la creación divina en virtud de la función altísima de su poesía que le permitirá acceder a la gloria:

...là dessus des premiers de la Gaule  
J'esbauche de ma main ce laurier que les cieux  
Auares, ont celé longuement a mes yeux (1)

La Semaine tuvo una continuación, como es sabido; y ciertamente no fue sólo el éxito inmediato de la primera parte lo que impulsó al autor a su segunda Semaine, sino el previo designio de un poema que abarcase toda la infancia del mundo y la idea de la redención divina: el opus unicum en el que efectivamente trabajó hasta la muerte. (2)

La muerte del autor constituye también el infuisto límite cronológico del poema de Tasso. El magnífico cierre final de la invocación a Dios del mundo viejo y cansado se ha considerado, junto con el coro de la tragedia Torrismondo, como los versos tassianos más "definitivos", epigráfico cierre de la agitada trayectoria del poeta y del hombre. Por nuestra parte añadiríamos que el sintagma "vecchio e stanco" se encuentra también en la Gerusalemme Conquistata y precisamente

---

(1) II, 386 sgg.

(2) La segunda Semaine se quedó interrumpida en el IVº día.



en un pasaje innovado, que faltaba en la Liberata:

Ascolta, prego, com' i' pianga e gridi,  
ed insieme rimira i gioghi miei  
che già furon di legno.....  
.....  
Ma di ferro gli porto or vecchia e stanca  
tanto, che più non ho vigor nè lena.  
Rimira le mie piaghe, e come or manca  
lo spirto, e 'l sangue che ristagna appena...(1)

In nuce, y precisamente en las palabras de una oración, encontramos el estado anímico que preside al Mondo Creato y al "último Tasso". En esta época el poeta ha renunciado a casi todo: condenando su mejor poesía, sometiéndose a censuras (ajenas y propias) y a la autotortura, ha alcanzado a gran precio una condición de descanso y de paz largamente anhelada. Del Tasso joven, de su refinado hedonismo, no queda sino el substrato cultural erudito y la extraordinaria maestría estilística. Pero a este precio ya

...è presente nel Tasso questo razionale e sereno eliso di verità ultima, alla quale approdano e nella quale si acquetano, dove è possibile, i perturbamenti quotidiani e 'le vicende terrene... (2)

---

(1) Gerusalemme Conquistata, I, 120-121

(2) E. Mazzali, Tradizione retorica e tradizione poetica, en A.A.V.V., cit., p. 121.

Imposible reconstruir estos últimos años de la biografía tassiana sin arriesgarse a caer en el patetismo de la leyenda romántica. Tenemos, sin embargo, un dato indiscutible y muy revelador: los preparativos de la ceremonia de la coronación poética. El papa Clemente VIII iba a brindar este supremo honor y es de suponer que para Tasso se tratara de una ilusión vital. Había renunciado a muchas cosas, pero no a la gloria poética. La composición del Mondo Creato representaba, a su modo, dentro de esquemas ortodoxos, una afirmación de libertad artística que le consagraría entre sus contemporáneos.

Estos captaron perfectamente la auténtica dimensión del poema; significativo al propósito este pasaje de la oración fúnebre de Lelio Pellegrino, la Oratio in obitum T. Tassi, Romae 1597 (1):

Tum ille, quasi Deo plenus, repente mundi creationem, et creantis quietem, septem distinctam diebus, ad sententiam Geneseos, quasi ex adyto, vi effudit occulta, verso, ut vocant, soluto, Heroicoque poemati magis idoneo; inserta omni tum nostrate, tum externa Theologia, et rerum naturalium historia, notatis ad marginem libri locorum millibus ex Patribus, Scholasticis, Philosophis, Geographis, Historicis, Oratoribus, Poetis, cum nihilo minus operi omnium praestantissimo faciundo nullius scripta adhibuisset: quae in memoriae thesauro diutissime servarat, ex tempore fidelissime redditis.

---

(1) Citada por Petrocchi en la Introducción a su edición crítica del Mondo Creato.

Virtió Tasso en el poema su maestría estilística, su inmensa erudición, todo lo que él aprobaba y aceptaba de sí mismo. Representa, pues, el Mon-do Creato la tranquilización de su conciencia artística, el haber superado dignamente la prueba de poeta cristiano por excelencia.

El poema refleja por lo tanto no sólo la faceta del último Tasso, sino la etapa cultural de su época, el acuerdo total con el entorno contrarreformista que en ese momento le exigía una obra de ese tipo; obra, en efecto, "de encargo", aun aceptado con plena adhesión humana y artística.

La compenetración con el ambiente es un dato seguro también para la obra de Acevedo, quizás también "de encargo". En el fondo los poemas que estudiamos están los tres al servicio de una ideología religiosa, llámese Reforma o Contrarreforma.

Pero si Tasso llegó a esta compenetración con la Contrarreforma después de una trayectoria de sufrimientos y amarguras, en cambio es de suponer que Acevedo se encontrase en ella desde un principio y sin traumas.

La biografía de Acevedo, por otra parte, nos es muy mal conocida (1). Los sonetos conservados nos revelan un poeta nada mediocre, en una línea

---

(1) La única que existe es la de Berjano Escobar, en Poetas placentinos contemporáneos de Lope de Vega, en "Revista de Extremadura", Cáceres 1901, que recoge los pocos datos a nuestra disposición.

conceptista más avanzada que en las octavas del poema mayor. Se trata de 5 sonetos, 4 de asunto sacro (contemplación de un crucifijo; diálogo con el Crucificado; dos sonetos sobre el pecado Original y la redención) y uno sobre el motivo del tiempo que pasa inexorable. Desconcierta el contraste entre algunos de hechura perfecta y dominio total de las diversas figuras retóricas (una de ellas la aliteración, especialmente preferida por Acevedo en el poema mayor) y otros increíblemente burdos y cojos. Tratándose de composiciones manuscritas podemos pensar incluso en cosas provisionales a falta de los últimos retoques y de la indispensable lima.<sup>(1)</sup> De todos modos nos encontramos ante unas características del barroco: el codearse de lo perfecto con lo feo, las imágenes vigorosas que mal se someten a las leyes métricas y prosódicas, la belleza difícil y trabajada.

Estos rasgos persisten en el poema mayor, donde Acevedo es poeta extremadamente desigual, de grandes alturas y vertiginosas caídas. A pesar de esto la Creación acevediana representa respecto a los sonetos obra de lograda madurez estilística.

---

(1) Están publicados en apéndice a la biografía acevediana de D. Berjano Escobar, cit.

Su intento es, sin duda, ambicioso. En el ámbito hispánico sólo se disponía de la pedestre traducción en prosa de José de Cáceres, ya citada, y en verso del poema de Dessi que, a pesar de declararse no-traducción, recaía en el calco dubartasiano. Acevedo, contribuyendo al género con la aportación más original, emprendía un proyecto largamente acariciado:

...un antiguo pensamiento mío de dibujar  
en octava rima las primeras obras que Dios  
hizo...

dice en la dedicatoria a don Francisco de Castro.

En esta misma declara lo importante que consideraba su poema:

Confieso que estuve muchas veces por dejar  
esta olvidada, entre otras obras mías, (1)  
teniendo por imposible poder fabricar sobre  
fundamentos suficientes tan levantado edificio,  
por traer ocupadas las fuerzas necesarias  
del espíritu en las máquinas de las pretensiones,  
careciendo del sosiego que la arquitectura poética pide.

En el fondo se consideraba a sí mismo un aficionado: no se dedica exclusivamente a la poesía, lo cual para él significaría una condición de sosiego y serenidad que su permanencia en Roma parece no consentirle.

La principal diferencia con Du Bartas y Tasso

---

(1) La escasez de datos no nos permite ni siquiera intentar localizarlas.

es que en Acevedo el oficio de poeta se considera algo así como un "hobby" y corresponde a una vocación casi secreta, deliberadamente apartada del mundanal ruido, aunque no por eso menos tenazmente sentida y arraigada, como lo demuestra su extremado escrúpulo artístico.

-46-

**C A P I T U L O      S E G U N D O**

**DESDE LA PRIMERA EXEGESIS BIBLICA  
HASTA EL POEMA SACRO DEL SIGLO XVI**

1.- La Biblia, fuente inspiradora.

Según las palabras de un gran filólogo se necesita un "enorme esfuerzo de abstracción" para "considerar el Antiguo Testamento desde un punto de vista meramente literario" ya que sus libros "a pesar de haber sido escritos en épocas remotísimas" se hallan "muy inmediatos a nosotros" (1).

Otro gran filólogo ha estudiado a fondo el tema "Poesía y teología" (2). En 1929 un historiador insigne, que era entonces un joven hispanista, no dudó en sugerir una posible "estética del espíritu" a propósito de ciertos textos de asunto religioso cuyo fervor e inmediatez no pudieran explicarse mediante el cánón retórico-cultural al uso (3).

La cuestión es apasionante y arranca de la misma definición de la Biblia, palabra de Dios, pero al fin palabra, y por lo tanto expresión artística, La Biblia, texto-base de nuestra cultura occi-

---

(1) M.de Riquer, Historia de la Literatura Universal, Barcelona, Noguer, 1957, t.I, p.27.

(2) E.R.Curtius, Literatura europea y Edad Media latina, México, 1955, cap.XII.

(3) M.Bataillon, Introducción al Diálogo de Doctrina Christiana de J.de Valdés, Coimbra 1929. He tenido la gran suerte de que comentase personalmente conmigo en 1976 su curiosa teoría al respecto.



dental, es también un texto literario, en el que se han distinguido varios niveles, desde la lírica a la epopeya narrativa, desde la historia a la gnómica.

La primera página del primer libro, fuente principal de los poemas que estudiamos, es una página de prosa, que sirve de introducción a un grupo de libros "históricos", y sólo una corriente exegetica poco importante la ha considerado poesía (1). Las fórmulas mnemotécnicas que se repiten en el relato de la creación se deben a la preocupación de los autores por subrayar el procedimiento ordenado del actuar divino (cada cosa en su día); pero se nos antojan enormemente sugestivas y explican como este texto pudo ser fuente de himnos litúrgicos ya en la época de la Patrística -hay himnos atribuidos a San Ambrosio con el esquema de los 6 días- hasta llegar a la pieza magnífica de Yudah-Levi que impresionó a Menéndez Pelayo (2).

Por lo tanto, no es poesía pero es fuente inspiradora de una inmensa producción artística, desde las puertas de la catedral de Orvieto hasta la miguelesca Capilla Sixtina, hasta el poema mayor de Milton o el teatro de Lope de Vega.

---

(1) Se trata del "Poetismo" criterio exegetico de finales del siglo pasado, opuesto al "Concordismo" que quería conciliar ciencia y fe haciendo coincidir jornadas de creación con eras geológicas. El poetismo al sostener que los libros revelados estaban escritos en términos de ficción poética, se oponía a la idolatría del progreso en la sociedad decimonónica (véase H. Manenot, Dictionnaire de Théologie catholique, s.v. Hexamerón).

(2) Véase su traducción en M. Pelayo, Ob. Compl. LXII, p. 124

Esto hace que el lector no especialista en filología bíblica no pueda evitar, al abrir la primera página del Génesis, la sugestión de un cantico delle creature primitivo.

Desde esta página de prosa hasta nuestros poemas hay un largo recorrido que intentaremos trazar. El texto bíblico fue objeto ante todo de larga y controvertida exégesis.

## 2.- A.T., N.T. y mundo clásico en la exégesis.

El carácter de verdad revelada de los textos bíblicos fue indiscutido en los primeros siglos cristianos; puede decirse que hasta el Renacimiento no se los consideró con espíritu crítico.

Pero, a pesar de esto, se daba, ya en los primeros tiempos del cristianismo, una clara consciencia del advenimiento de tiempos nuevos, y de que el mensaje del Nuevo Testamento, aun dentro de la continuidad con el Antiguo, llevaba mucho de ruptura y revisión. Ya el mismo Jesucristo había vivido en el marco de la Ley y al mismo tiempo la había renovado con palabras revolucionarias (recuérdese la fórmula evangélica "Está escrito... pero yo os digo"). En esta paradoja cristiana está implícita la clave de tantas actitudes interpretativas del Antiguo Testamento.

La interpretación rabínica, rigurosamente literal, algo matizada ya con Jesucristo, en la exégesis de San Pablo se transforma en "interpretación cristiana" en que el A.T. ya no es letra, sino

espíritu: nace la interpretación "ad hoc" (1), en que se considera la palabra sagrada en todas sus resonancias e implicaciones, buscando en ella posibles prefiguraciones de Cristo. Estamos ya en el camino de la alegoría.

El siglo II es el de las primeras herejías, que surgieron precisamente del enfrentamiento entre Antiguo y Nuevo Testamento. Pero ésta hubiera sido una estéril disputa si no se hubiera proyectado en un horizonte más amplio. La expansión del cristianismo es cada vez mayor y la Iglesia se preocupa de su imagen cara al exterior, que debe resultar aceptable para las culturas paganas. En su tolerancia San Justino llega a sostener que todo lo que testimonia sobre Dios puede ser calificado como "cristiano" y extiende este apelativo a filósofos como Sócrates y Heráclito. (2)

Esto tendrá enormes consecuencias en la cultura occidental: se trata ya no sólo de conciliar Antiguo y Nuevo Testamento entre ellos, sino de encontrar la fórmula que permita interpretar los dos desde el exterior del cristianismo.

La Iglesia, que busca campos nuevos de expansión, monopoliza cada vez más la interpretación de las Escrituras y muchos de los motivos que suponen síntesis y armonía entre mundo cristiano y mundo pagano se afirman de tal manera que lle-

---

(1) Acertada expresión usada por R.M. Grant, L'interprétation de la Bible des origines chrétiennes à nos jours, Paris, Du Seuil, 1967, libro que me ofrece los datos que utilizo en este párrafo.

(2) R.M. Grant, ob.cit., p.58

garán a estar formulados en los mismos términos en los poemas que examinamos, o sea más de mil años después.

Surgen dos escuelas interpretativas que representan tendencias bien definidas: la escuela de Alejandría o alegórica y la escuela de Antioquía de tendencia opuesta, para la cual el peso de la letra es preponderante (esta última escuela es de mayor influencia judía). Si la primera es responsable de toda la alegoría medieval hasta Dante, la segunda lleva implícitas todas las inquietudes de la Reforma y una mayor preocupación filológica.

Las dos tendencias están representadas en la Iglesia oficial respectivamente por Orígenes y por San Juan Crisóstomo. El más apasionado biblista de la Patrística, San Jerónimo, se convertirá del alegorismo al literalismo. En realidad según el especialista Gramt hay compresencia de las dos escuelas en casi todos los autores más representativos, por ejemplo en San Agustín, que a pesar del título de su De Genesi ad litteram mantiene una posición intermedia. Este mismo eclecticismo se observa en los Hexamerones que hemos examinado, característica constante, por cierto, gran mérito y gran defecto -en mi opinión- de la Iglesia a lo largo de su historia.

Sin duda la tendencia alegórica es más importante para las implicaciones posteriores. No olvidemos

que el alegorismo obedeció en principio a una preocupación eminentemente apologética: se quería "eliminar el aparente exclusivismo de Israel, a favor de un Dios de los filósofos y a favor del universalismo helenístico" (Gramt).

Pienso que las mismas condiciones se repiten en la época de Tasso, que es la de la Contrarreforma. Hay un revivir del mundo clásico que es una adquisición cultural irreversible, y la trasnochada alegoría vuelve a aparecer como fórmula de conciliación. Así, por ejemplo, el motivo del fénix encuentra justificación en el poema de Du Bartas y en el de Tasso como prefiguración de la resurrección; en Acevedo el buitre simboliza la inmaculada concepción, etc. Lo que había servido para interpretar la Biblia de cara a los paganos del helenismo (1) sirve ahora para justificar los motivos paganos en un poema sacro.

Pero en nuestros tres poetas se da también la utilización de la alegoría en el mismo sentido que la utilizaba la Patrística, o sea toda vez que la imagen divina pueda verse menoscabada por la interpretación literal (como ejemplo, véase Mondo Creato, I, 620 sgg. en que se explica el actuar divino en 7 días)

A lo largo de la Edad Media la exégesis católica, a pesar del literalismo de algún representante excepcional como Santo Tomás de Aquino, utilizó preferentemente el alegorismo y sobre todo se mantuvo dentro del principio de "autoridad" de la Iglesia.

---

(1) Se aplicó este método a los pasajes de difícil comprensión, aparentemente irracionales, cuyo contenido parecía indigno de Dios, como así mismo a los textos de significado demasiado evidente.

Se había formado ya una tradición interpretativa de la cual la Iglesia detentaba la exclusividad. Ya desde el siglo III Tertuliano había declarado la Escritura propiedad de la Iglesia que es la única con derecho a interpretarla (siguiendo el método literal o alegórico, según le convenga).

Con la Reforma se separa tajantemente esta unidad Biblia-Iglesia; al contrario, la Escritura en sí podrá constituir una nueva autoridad para oponerla a la de la Iglesia, ya que la Biblia, libro de vida, es la palabra de Dios dirigida directamente al creyente, sin intermediarios.

En el literalismo bíblico son más estrictos los calvinistas que los seguidores de Lutero. En cambio en Erasmo el alegorismo se admite todavía; la Escritura en algunos casos puede tener más de un sentido. (1)

Por nuestra parte podemos citar dos afirmaciones de literalismo que parecen enlazarse a través de más de un milenio.

La primera se lee en el Hexamerón de San Basilio al principio de la Homilía IX: (2)

---

(1) "Podemos muy bien leer a Tito Livio en lugar del libro de los Jueces u otras partes del Antiguo Testamento si excluimos de él el sentido alegórico" afirmación de Erasmo citada por R.M. Gramt, ob.cit.p.56.

(2) Cito de la edición de la colección "Sources Chrétiennes" que ofrece el texto griego traducido al francés y anotado por Giet, p.479.

Οἶδα νόμους ἀλληγορίας, εἰ καὶ παρ' ἑμαυτοῦ  
ἐξευρών, ἀλλὰ τοῖς παρ' ἑτέρων πεπονημένοις  
περιτυχῶν. Ἄς οἱ μὴ καταδεχόμενοι τὰς κοινὰς  
τῶν γεγραμμένων ἐννοίας, τὸ ὕδωρ σὺν ὕδωρ  
λέγουσιν, ἀλλὰ τινὰ ἄλλην φύσιν, καὶ φυτὸν καὶ  
ἰχθύν πρὸς τὸ ἑαυτοῖς δοκοῦν ἐρμηνεύουσι...  
Ἐγὼ δὲ χόρτον ἀκούσας, χόρτον νοῶ, καὶ φυτὸν,  
καὶ ἰχθύν καὶ θηρίον, καὶ κτῆνος, πάντα ὥς  
εἴρηται οὕτως ἐκδέχομαι. Καὶ γὰρ οὐκ ἐπαίς-  
χύνομαι τὸ εὐαγγέλιον.

Traducción francesa de Giet:

Je connais les lois de l'allégorie pour les avoir, non pas imaginées moi-même, mais rencontrées dans les travaux d'autrui. Ceux qui n'acceptent pas d'entendre les Ecritures dans leur signification commune, disent que l'eau n'est point de l'eau, mais quelqu'autre substance; les mots: plantes, poissons, ils les interprètent comme bon leur semble... Pour moi, quand j'entends parler d'herbe, je pense à de l'herbe: ainsi fais-je de plante, poisson, bête sauvage, animal domestique: je prends toutes choses comme elles sont dites. Car je ne rougis pas de l'Evangile.

En el calvinista Du Bartas el antialegorismo, más polémico y violento, es declarado abiertamente en la segunda Semaine en el libro Edén (1):

---

(1) Cito de la antigua edición de las Oeuvres Poétiques, Rouen 1623, que se encuentra en la Biblioteca Nacional.

N'estime point encor que Moyse t'ait peint  
UnParadis mystique,allegorique et feint:  
C'est un iardin terrestre,heureux seiour des Graces,  
Et corne d'abondance:afin que tu ne faces  
D'un Adam ideal fantasque l'aliment  
La faute imaginaire et feint le chastiment.  
Car on nomme à bon droict le sens allegorique  
Recours de l'ignorant,bouclier du fanatique,  
Mesme quand le discours,ou l'histoire ont decrit,  
On fait perdre le corps,pour trop chercher l'esprit.

Como San Basilio,Du Bartas no piensa avergonzarse de su fe.Acude a la Biblia como libro de vida y supone que ésta tenga fuerza suficiente para imponerse.No hay que interpretarla,sino escucharla.

Esta militancia entusiasta separa,como hemos visto,fundamentalmente el poema dubartasiano de los otros dos.En Tasso y Acevedo el tema bíblico es algo obligado y en cierto sentido impuesto desde fuera:la publicación de ambos poemas puede en efecto considerarse como complemento a la reimpresión de la Vulgata llevada a cabo por iniciativa de Clemente VIII,iniciativa editorial que fue uno de los resultados más inmediatos del Concilio de Trento.



### 3.- La tradición patristica sobre el tema.

El padre Migne en el tomo 92 de su impresionante colección "Patrologia Graeca" ofrece una abrumadora reseña de cuantos escritores cristianos han tratado específicamente sobre la creación: 27 obras perdidas de las que hay noticia, 18 obras manuscritas e inéditas, y 48 obras impresas (de estas últimas algunas se deben a autores judíos).

Es comprensible que esta primera página del Génesis revista tanta importancia. Al principio de la era cristiana, lógicamente, no se distinguieron teología y exégesis y hay que pensar que en este sencillo relato se condensan importantes cuestiones teológicas. Creemos conveniente citar el comentario bíblico de L.A. Schökel: (1)

Esta sección [se refiere al relato de las primeras páginas del Génesis] intenta dar respuesta a grandes enigmas del hombre: el cosmos, el mismo hombre, la vida y la muerte, el bien y el mal, el individuo y la sociedad, la familia, la cultura y la religión... Tales problemas reciben una respuesta no teórica o doctrinal, sino narrativa, de acontecimientos. De la humanidad no decide una teoría, sino una historia...

Se trata entonces de una historia. Me parece importante que esta historia no implique todavía directamente al pueblo judío, sino que se refiere a la

---

(1) Nueva Biblia Española, ed. Cristiandad, Madrid 1975

humanidad en general. En ella por lo tanto tendrían mayor posibilidad de intervenir y opinar los neófitos, los paganos; y eventualmente podría confrontarse con sus cosmogonías o sus teorías filosóficas. El interés por el  $\lambda\alpha\rho\gamma\acute{\eta}$  es el primero que ocupa el pensamiento griego y el relato de la creación -me atrevería a decir que secundario para las inquietudes del hombre de hoy, aun del creyente- tocaría una cuestión esencialísima en los primeros tiempos de la Iglesia.

Entre tanta literatura sobre el tema hemos tomado visión directa de tres obras que creemos muy significativas, y que están consideradas generalmente como fuentes de los poemas que examinamos.

a) Hexamerón de San Basilio (hacia 390)

Como hemos dicho, en un primer momento no se distingue entre exégesis y teología; sólo en la Edad Media, con el tomismo, la teología tendrá sus complejas construcciones independientes de la lectura crítica de las Escrituras. En los primeros siglos del cristianismo se trata de leer, y leer públicamente, o sea divulgar y predicar los textos.

El título del primer hexamerón que examinamos es  $\text{ΟΜΙΛΙΑΙ Θ' ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΞΑΗΜΕΡΟΝ}$  sea "9 Homilías sobre la obra de los 6 días". Son homilías predicadas en varios días según este orden:

Orden de predicación y contenido de las 9 Homilías.

Día de predicación y hora	Número de la Homilía y su contenido	Día de la Creación divina(en mayúsculas)
Ier día <u>mañana</u>	I#:creación de cielo y tierra	OBRA DEL Ier DIA
<u>tarde</u>	II#:creación de la luz	OBRA DEL Ier DIA
Día si- <u>mañana</u>	III#:creación del firmamento	OBRA DEL IIº DIA
guiente <u>tarde</u>	IV#:recolección de aguas	OBRA DEL IIº DIA
.....		.....
Otro día	V#:creación de las plantas	OBRA DEL IIIer DIA
.....		.....
Otro día <u>mañana</u>	VI#:creación de los cuerpos luminosos	OBRA DEL IVº Y MITAD DEL Vº DIA
<u>tarde</u>	VII#:creación de reptiles y peces	MITAD DEL Vº DIA
Día si- <u>mañana</u>	VIII#:creación de los pájaros	MITAD DEL Vº DIA
guiente <u>tarde</u>	IX#:creación de los animales terrestres y del hombre	OBRA DEL VIº DIA

Notemos enseguida que no hay correspondencia entre los días de la creación divina ni con el número de sermones (9 para 6 días)ni con los días reales de predicación (5 y no seguidos).El número de homilías es probable que ni en un primer planteamiento coincidiese con 6. Ante todo porque la primera es introductiva,y además por razones de orden en la distribución de la materia:reptiles y pájaros,por ejemplo,están unidos en la Biblia,pero quizás no lo estuvieran en las recopilaciones profanas utilizadas por San Basilio,las cuales,según Giet (1)son

---

(1) Ob.cit.,p.64

las fuentes a las que acudió su saber superficial y poco científico.

En cambio la falta de correspondencia entre días "de creación" y días de predicación resulta más extraña. Parece como si en un primer momento (o sea los primeros dos días) el autor se hubiera propuesto que coincidieran: predicar el primer día las obras del primer día, el segundo las del segundo, etc. Es indudable que así hubiese ganado el sermón en eficacia y sugestividad. Pienso que probablemente razones prácticas, incluso climatológicas, puedan haber estropeado el plan, de modo que entre el segundo y el tercer día de predicación hay un intervalo de uno o más días; en el cuarto día de predicación anticipa parte del quinto de creación, como si quisiese concluir de prisa en cinco días en lugar de seis. Quizás por el mismo motivo la creación de los animales terrestres y del hombre (homilía IX) se costrañe en una sola tarde, la última. Por otra parte es posible (ni es indispensable) conjeturar más sobre estas particularidades, ya que se desconocen las circunstancias concretas en que estas homilías fueron predicadas.

La técnica del comentario basiliano es, como ya era tradición en la Iglesia a partir de San Pablo, la fragmentación de la Escritura en unidades mínimas, examinándolas una por una, con intención preva-

lentemente apologética. Se multiplican las citas bíblicas, no sólo del Antiguo Testamento sino también del Nuevo: por ejemplo en el primer día para insistir en la idea de "principio y fin", a las palabras "creó el cielo y la tierra" acompaña la cita de Mateo 24,35 "el cielo y la tierra pasarán...". Lo que empieza con el tiempo debe terminar con el tiempo: el Nuevo Testamento ayuda al Antiguo para refutar las filosofías paganas (peripatética y estoica en este caso).

La intención apologética lleva a menudo al autor lejos del simple comentario: cada palabra citada es pretexto para explicaciones y digresiones que se multiplican. Como observa Giet (1)

On y voit réunies les notions les plus diverses: cosmogonie, météorologie, botanique, astronomie, histoire naturelle: la mention des eaux est pour l'auteur l'occasion d'étaler ses étonnantes connaissances géographiques.

Se plantea en el Hexamerón basiliano, sin llegar a una clara formulación, la antinomia ciencia-fe en la cual la fe permanece indiscutible y la ciencia es vana. Sin embargo desde la cumbre de la fe el creyente puede servirse de las verdades del conocimiento humano para afianzar la verdad divina.

Es el mismo criterio que el santo formuló en su opúsculo famoso en que no prohíbe a la juventud el

---

(1) Ob. cit., p. 7

conocimiento de los clásicos (1):

Ἡ ποὺ καθάπερ φυτοῦ οἰκεία μὲν ἀρετὴ  
τῷ καρπῷ βρῦεῖν ὠραίῳ, φέρει δὲ τινὰ  
κόσμον καὶ φύλλα τοῖς κλάδοις περιβειό-  
μενα· οὕτω δὲ καὶ ψυχῇ προηγουμένως  
μὲν καρπὸς ἢ ἀλήθεια, οὐκ ἄχαρί γε μήν  
οὔδε τὴν θύραθεν σοφίαν περιέβλεψται,  
οἷον τινὰ φύλλα σκέπην τε τῷ καρπῷ  
καὶ ὅψιν οὐκ ἄωρον παρέχόμενα.

La misión de los árboles es dar frutos, pero las hojas también sirven de ornamento y protección; así el fruto primario del alma es la verdad, pero no le desdice el adorno de la sabiduría mundana. El Hexamerón basiliano se podría representar acertadamente por un árbol con frutos adornados (y en parte escondidos) por frondosidades exuberantes.

Contrariamente a la opinión de Giet (2) creo que en esta obra se encuentran, más que confrontarse, dos mundos, dos mentalidades. El autor no polemiza más que si se ve obligado. Las más veces se detiene en el detalle, se deja llevar con agrado por la digresión profana. A veces lo confiesa, como en V, 9:

Ἀλλὰ γὰρ ὁρῶ μοι τὸν λόγον τῇ ἀπλησσίᾳ  
τῆς θεωρίας εἰς ἀμετρίαν ἐκπίπτοντα...

Pero veo que mi discurso, por un insaciable deseo de contemplar, se va hacia la digresión...

---

(1) Patrologia Graeca 31, 567

(2) Ob. cit., p. 46: "Nous y voyons plutôt la confrontation faite par un penseur chrétien, d'une page des livres saints, et de ce qu'il a exploré... de la culture antique"

Si no lo sujeta -prosigue el Santo- y no lo lleva de nuevo a lo que exige el comentario, no le bastará el día (es el tercero de predicación) para mostrar en sus mínimos detalles las grandezas de la sabiduría divina. Estamos en presencia de una fórmula retórica con toda probabilidad (precisamente las digresiones eran lo más atractivo para el auditorio y bien lo sabría el Santo) ya que esta consciencia de la ametría o desproporción se repite en Du Bartas:

.....mes vers  
De discours sur discours infiniment divers (1)

o en este otro pasaje, emocionado ante la vista del mar:

.. .....Mais vois, comme la mer  
Me iette en mille mers, où ie crain d'abîmer  
Voy, comme son desbord me desborde en paroles! (2)

En cuanto a los conocimientos científicos basilianos, no nos parece importante su poca profundidad. Se trata de un barniz científico adquirido por el Santo consultando epítomes asequibles a todos, pero este barniz es un medio de conexión viva, de sintonización con un público que respiraba en ese nivel cultural.

Motivos del repertorio clásico sirven ahora pa-

---

(1) II, 259

(2) III, 215

ra una reflexión cristiana, como el exordio de la homilía cuarta, quizá inspirado en la República de Platón.(1). Hay ciudades -dice el santo- en que la gente en lugar de cultivar el comercio y las artes da un continuo espectáculo de ociosidad y placeres: unos se apasionan por la danza, otros por las carreras de caballos... y nosotros, a los que el Señor invita al espectáculo de sus propias obras, ¿dudaremos en escuchar las enseñanzas del espíritu?

Acevedo en III, 1-4 aprovecha este exordio basiliano de un modo directo ( y no a través de Tasso como lo cree Maisières)(2), añadiendo notas pintorescas como la mención del caballo andaluz y del juego del ajedrez...

Otros detalles intencionalmente anecdóticos funcionan de enlace con la realidad de los fieles que escuchan. La peroratio final de la homilía IIª constata la coincidencia del final del primer día de la creación y del final del día presente. En la peroratio de la homilía III el autor declara la necesidad de interrumpir el comentario sobre la obra divina del segundo día para que los interesados mediten y asimilen sus palabras; a los que trabajan para ganarse la vida, los anima a ir a sus negocios para volver por la tarde al banquete espiritual.

---

(1) Exactamente del l. III, 411 a-b.

(2) p.70 de su estudio Les poèmes inspirés au début de la Genèse à l' époque de la Renaissance, Universidad de Lovaina, 1931.



El uso reiterado de la segunda persona, singular o plural, el apóstrofe, la invectiva apologética, son procedimientos del Examerón basiliano que son utilizados todavía en gran parte de nuestros poemas, sobre todo en la Semaine dubartasiana.

La conexión con el público se realiza como vemos a través de unos medios del todo convencionales: es inimaginable que estas nueve homilias se escapen a las reglas de una retórica cuyo arte domina completamente el santo.

Si, como afirma Curtius (1) la retórica clásica en la época de la decadencia del imperio se vacía de contenido y se vuelve puro ejercicio, aquí la vemos eficazmente revitalizada por un nuevo contenido cristiano. La patrística viene a ser la heredera directa del gran tesoro retórico; en nuestro caso concreto representa el vehículo de transmisión de unos tópicos antiguos a través de más de un milenio, hasta nuestros poemas.

La atracción que siente hacia la naturaleza, sobre todo en su aspecto vegetal; su sensibilidad extraordinaria a las formas y coloridos; su esencial serenidad ante las cosas, hacen de San Basilio la fuente predilecta de nuestros autores. Aunque en nuestro estudio hemos evitado toda cuestión relativa a las fuentes, por estar este tema sufi-

---

(1) Ob. cit., cap. IV.

cientemente tratado, el saqueo del Hexamerón basiliano por parte de los tres debe señalarse una vez más para dejar en su justa medida tantos "aciertos" (o desaciertos) poéticos. Por ejemplo en la oración final de la Homilía IV el mar es comparado con la oleada de fieles presentes que escuchan a su obispo; en Tasso esta translatio decae aprovechada para un elogio más de Clemente VIII (1). Por otra parte en Acevedo hay pasajes oscuros que quizás podrían aclararse a través del texto basiliano, como el del gusano de seda (2). En cuanto a Du Bartas hemos visto ya un ejemplo de como se hace eco del Hexamerón basiliano, y como le fuese congenial en cuanto a fogosidad apologética. Nuestros poetas mirarían a S. Basilio como a un precedente ilustre, y a estas homilias como obra retórica cuidadosamente elaborada.

Con el Hexamerón basiliano se abría paso a un tipo de comentario a manera de "Cadena exegética", género de gran fortuna en la literatura eclesiástica hasta el siglo XVI. (3).

---

(1) III, 820.

(2) Acevedo V, 103.

(3) Véase Vaccari en Enciclopedia Cattolica, s.v. Catena.

b) Examerón de San Ambrosio (finales del s.IV)

Casi contemporáneamente a las homilias de San Basilio aparece en la Patrística latina un conjunto de sermones sobre el mismo tema cuyo autor es San Ambrosio de Milán. Está publicado también por Migne (1); existe también una edición en la colección Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, Praga 1897. Según advierte el erudito padre Schenkl en su introducción en latín a esta última edición, el título exacto que el autor dio a su obra es Exameron y no Hexameron. Aunque San Ambrosio no menciona nunca a su antecesor griego, los especialistas consideran su Examerón como la primera imitación de la obra basiliana. Entre las fuentes hay poetas latinos paganos y cristianos: el Virgilio de las Geórgicas, Lactancio (fuente del episodio del fénix). Schenkl señala la fuerte influencia de Cicerón, a través del cual el santo habrá asimilado el Timeo platónico.

Persiste en esta obra la estructura del Hexamerón de San Basilio, pero con planteamiento distinto, diríamos que más racional. Las nueve homilias basilianas son aquí nueve sermones, predicados esta vez en 6 días. Tenemos por lo tanto un esquema más sencillo:

---

(1) Patrologia Latina, 14.

Sermo I  
Sermo II ) Liber I De opere primi diei  
  
Sermo III Liber II De opere secundi diei  
  
Sermo IV ) Liber III De opere secundi diei  
Sermo V  
  
Sermo VI Liber IV De opere quarti diei  
  
Sermo VII ) Liber V De opere quinti diei  
Sermo VIII  
  
Sermo IX Liber VI De opere sexti diei

Si confrontamos con San Basilio, vemos como lo sigue fundamentalmente en el primer día, separándose de él en el segundo (el segundo día de creación en un solo sermón; San Basilio en dos) y en el tercero (diluye en dos sermones lo que San Basilio en uno). A partir del cuarto, la distribución de la materia es igual. Pero lo que se diferencia totalmente es el plan de predicación, el cual se organiza en San Ambrosio como parece mucho más lógico: a cada día de la creación le corresponde uno de predicación, sea en un sermón solo, sea en dos. Es más, al estar perfectamente alternados (Iº, IIIº y Vº día con dos sermones, IIº, IVº y VIº con un solo sermón) podemos pensar que intervenga en el plan una razón práctica y concreta como la de no cansar demasiado a los fieles.

Sobre la manera en que fue redactado el Examerón hay dos hipótesis, según las opiniones de los edito-

res acerca de un pasaje controvertido. Al principio del Sermo VIII, con artificio retórico, después de una breve pausa finge el orador que ha olvidado hablar de las aves, ya que se le "volaron" de la memoria ("sermo huiusmodi nobis cum ipsis avibus evolaverat"). Los manuscritos dicen:

Et cum paululum conticuisset, iterum sermonem adorsus ait...

Esta lección da lugar a una conjetura por parte de Migne, de que un amanuense o "notarius" redactara los sermones después de la predicación. Los editores generalmente corrigen a primera persona ("conticuissem... aio") basándose en otro lugar en que el mismo San Ambrosio afirma haber escrito de su puño el Examerón(1). Esta parece la hipótesis más probable (aunque Schenkl la rechace), avalada por la división en seis libros, cada uno de varios capítulos, propia de una obra cuidadosamente elaborada.

San Ambrosio constituye la fuente más aprovechada por nuestros autores después de San Basilio; su influencia es de gran peso sobre todo en el poema de Tasso.

Respecto a su predecesor griego, da mayor cabida a las interpretaciones alegóricas: el pez es el hombre, el mar es el Evangelio, etc(2). Este afán de alegorización disminuye sensiblemente la capacidad emotiva inmediata frente a fenómenos naturales, de modo que el Examerón ambrosiano resulta obra de mayor reflexión, más enfática y doctrinaria. Pero responde a la

---

(1) Ob.cit.p.236

(2) Ob.cit.,<sup>225</sup> col.225

misma intención apologética que el de San Basilio, y de manera más declarada. En el exordio del Sermo I aparece la confrontación abierta de la cosmogonía clásica con la cristiana, con la mención explícita de Platón, Aristóteles y por último Moisés que resulta ser muy superior a los otros dos. San Basilio sólo había invocado a Moisés para que delante de los lugares incomprensibles sirviese de ayuda su indiscutible autoridad. En Ambrosio Moisés es enfrentado y diríamos que compite con las autoridades clásicas.

La corroboración de citas del Antiguo Testamento por medio de otras del Nuevo se da en mayor medida que en San Basilio. Veamos con qué rapidez, interviniendo el concepto de "in principio", la luz física del Génesis se desplaza hacia la luz alegórica del Evangelio de San Juan:

Creatur lux: eadem a tenebris discernitur atque approbatur.

Fiat, inquit, lux. Unde vox Dei in Scriptura divina debuit inchoare, nisi a lumine? unde mundi ornatus, nisi a luce exordium sumere? Frustra enim esset, si non videretur. Erat quidem Deus ipse in lumine, quia lucem habitat inaccessibilem, et erat lumen verum, quod illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum...

Si San Basilio nos aparecía todavía como heredero de la retórica clásica, a su contemporáneo latino lo encontramos ya en un ámbito de cultura que será el del Medio Evo occidental. Recordemos el papel que tuvieron los sermones ambrósianos en la conversión de

San Agustín, que los escuchó hacia 384-386 cuando ocupaba la cátedra de retórica en Milán (1).

Forísimo es en San Ambrosio el sentido del mal y del pecado. La noche, por ejemplo, le sugiere un ambiente propicio al relajamiento de las costumbres: (2)

Non sit in nobis comisatio et ebrietas, cubile et impudicitia, non dicamus: tenebrae et parietes operiunt nos, et quis scit si videbit altissimus? sed sit in nobis amor lucis et cura honestitatis...

Ante este sentido del pecado no es extraño que de nuestros autores sea Tasso el que recoja mayor número de motivos del Examerón ambrosiano.

Como precedente de nuestros poemas, sin embargo, más importante aún nos parece la coincidencia estructural: a cada día de la creación le corresponde un día de la obra, dividida en seis libros: semana de predicación coincide con semana divina.

Si San Basilio establecía comunicación con el auditorio a través de varios artificios retóricos, en la obra ambrosiana esto se alcanza con procedimientos aun más refinados. Veamos un ejemplo: (V, cap. XXIV):

Sed quid hoc est? Dum sermonem producimus, ecce tibi jam et nocturnae aves circumvolant, et in eo ipso in quo finandum sermonem admonent, sui quoque assumendam commemorationem producunt... Habet etiam nox carmina sua...

---

(1) Cf. Enciclopedia Cattolica, s.v. AGOSTINO.

Mientras el obispo está predicando, con su gran sorpresa ("Sed quid hoc est?"), las aves nocturnas revolotean: al mismo tiempo que le recuerdan lo tardío de la hora y la necesidad de abreviar el sermón, avisan que también han de ser mencionadas en él. Pensamos en un predicador del secentismo, que llegaría a amaestrar las aves para que apareciesen. Sin llegar a tanto San Ambrosio, planeando de antemano el lugar y la hora del sermón, contaría con la segura intervención oportuna de algún pájaro nocturno. El vuelo real de las aves es más que una simple anécdota y sirve para que el mensaje divino se compenetre y se confirme con la realidad de cada día:

	Dios creó las ↓
San Ambrosio evoca las →	AVES ESTÁN VOLANDO EN EL Vº DÍA

Lo que unifica esta figura es la ambigüedad del concepto de "Vº día" que es a la vez el quinto de la creación divina y el quinto de predicación. En el fondo se trata del empleo de medios audiovisuales en que la primacía de la imagen no es definitiva como lo será en el barroco (1), pero sí cumple una función unificadora de distintos niveles.

Detalles como éste definen el Examerón ambrosiano como típica obra destinada a la predicación, a pesar

---

(1) Hatzfeld, ob. cit., p. 105.



de que pudiera circular también como libro escrito, como otros comentarios de tipo exegético, frecuentes en la época, de los cuales ha quedado como el más famoso el De Genesi ad litteram agustiniano. Este último considerará principalmente el problema del mal y del pecado, la predestinación y la figura de Adán.

La figura del hombre en cambio es muy secundaria en todos los Hexamerones: se le consideraba como una pieza más de la creación.

c) "Hexamerón" de Jorge de Pisidia (siglo VII)

Este tercer "Hexamerón" no constituye fuente segura de nuestros tres poemas en la misma medida en que puede afirmarse de los otros dos.

Nuestros poetas pudieron ciertamente conocerlo, ya que según la noticia de E. Stéphanou

L'Hexaméron [de Pisidés] fut tout d'abord publié à Paris en 1584, par Fr. Morel. Le jésuite Jérôme Brunel le réédita à Rome, en 1590, mais d'après un manuscrit qui l'attribuait à saint Cyrille d'Alexandrie. (1)

Las fechas son significativas y Maisières señala la coincidencia de 1584 con una edición de la Semaine: "la traduction, en iambes latins, de l'oeuvre de G. de Pisidie, fut publiée à Paris chez l'éditeur même de Du Bartas, Frédéric Morelle, la même année qu'une édition de la Semaine". (2) Nota también el erudito belga

---

(1) Dictionnaire de Théologie Catholique, s.v. PISIDES.

(2) Maisières, ob.cit., p. 23.

que en otra edición de la Semaine aparecida en 1611 una estrofa introductiva advierte que

Pisidias en vers grecs, des premiers eut l'honneur  
De choisir ce sujet et d'en estre sonneur

versos que indican que circulaba y era conocido en el tiempo el poema de Jorge de Pisidia.

El primer biógrafo de Du Bartas, G. Colletet, afirma que el Pisida fue modelo indiscutible del francés, pero Maisières, el único que ha investigado al propósito, no comparte esta opinión. Por nuestra parte es imposible profundizar en la cuestión, pero opinamos como Maisières que son pocas e insignificantes las coincidencias de los dos poemas.

¿Qué significa entonces en nuestro estudio la consideración de la obra pisidiana? Creemos que representa, a pesar de todo, un eslabón insostituible y necesario.

Veamos los pocos datos que podemos reunir sobre este oscuro autor. Su "Hexamerón" puede leerse en la colección de Migne(1); algunos datos sobre su vida y su obra tan sólo en la Enciclopedia Británica, en la Cattolica y en el Dictionnaire de Théologie Catholique. Los estudios citados sobre él nos resultan inasequibles. Su reputación como poeta es desigual: desde alabanzas desmesuradas hasta un modesto papel de hábil versificador. Por lo menos habrá que reconocerle una disposición literaria incansable, ya que su

---

(1) Patrologia Graeca 92, col 1425-1578.

obra olvidada abarca muchos miles de versos. De todas formas, su fama inmediata tuvo que ser enorme, ya que de su "Hexamerón" ha quedado una traducción armenia y una eslavo-rusa del s. XV (1).

Las noticias biográficas que tenemos son especialmente significativas: se trata de un alto dignatario de la Iglesia de Santa Sofía, que ocupa el cargo de diácono y skeuofilaz (grado reservado a muy pocos, inexistente en la jerarquía actual), discípulo espiritual del patriarca Sergio y fiel poeta encomiástico del emperador Heraclio (610-641) y por supuesto muy protegido de ambos. Como poeta destacó como panegirista de los triunfos de Heraclio en el género épico que principalmente cultivó, dedicándose en un segundo tiempo a la poesía moral y filosófica. En un poema de argumento histórico, dedicado al patriarca Sergio, figura la celebración de la Virgen María como organizadora de la defensa de Constantinopla contra el ataque de los ávaros, interviniendo el motivo religioso en plena épica; así como, viceversa, en un Himno sobre la Resurrección aprovecha la solemnidad religiosa para una exortación moral al príncipe Constantino, hijo de Heraclio, para que imite las gestas cristianas de su padre. La unión de religión y política es, pues, un rasgo fundamental de la obra de Jorge de Pisidia. El poema que nos ocupa, que puede englobarse en la tendencia más tardía a la poesía filosófico-moral, por su tema bíblico parecería escaparse de los módulos de la poesía

---

(1) Cf. Enciclopedia Cattolica, s.v. PISSIDA, GIORGIO.

celebrativa, pero no ocurre así: el poema está dedicado al principio al patriarca Sergio y el elogio de éste se reitera varias veces a lo largo de la obra.

Por primera vez vemos la obra de los seis días cantada por un hombre de iglesia, sí, pero ante todo poeta cortesano, que emprende no una predicación, sino un poema culto.

Los comentadores están de acuerdo en que lo que motiva el poema es una intención apologética, por otra parte no muy precisable:

Son but semble même d'embrasser tous les dogmes chrétiens et de réfuter toutes les erreurs de son temps. D'où la difficulté de désigner précisément l'adversaire qu'il vise.(1)

El erudito padre Migne considera a Jorge de Pisidia como uno de los últimos defensores de la filosofía ecléctico-platonizante que se encontraba en franco retroceso en la época. Aristóteles estaba considerado por los cristianos de entonces el principal de los autores que afirmaban la eternidad del mundo: principalmente en contra de esta teoría habría surgido, según Migne, este poema cosmogónico. Lo que era un aspecto marginal en las obras de San Basilio y San Ambrosio (la afirmación de la idea cristiana del "alfa y omega, principio y fin", cf. supra) motivaría en Jorge de Pisidia un poema entero improntado a la defensa de este concepto cristiano del tiempo.

---

(1) Dictionnaire de Théologie Catholique, s.v. PISIDES.

El poema del Pisida se titula también κοσμοποιία (traducido al latín con Cosmopoeia), título que Migne encuentra más adecuado, ya que se trata de 1910 versos yámbicos sin ninguna división en cantos ni en días. El poeta no especifica la obra divina día por día, sino que ofrece un comentario muy libre, centrado preferentemente en las primeras palabras de la Biblia ("En principio, creó Dios el cielo y la tierra"). Esto no significa que el autor se adhiriera a la concepción claramente heterodoxa de creación simultánea; por lo menos Migne lo excluye del todo, teniendo en cuenta que el poeta aún sin hablar de días, guarda en el relato de la creación un orden progresivo que es el mismo que en la Biblia. (1)

Con la obra del Pisida nos encontramos con un "Hexamerón" totalmente distinto de los modelos examinados hasta ahora en la Patrística. Si en éstos era constante la cita, la referencia, palabra por palabra, al texto comentado, ahora tenemos un comentario que trata con gran libertad el asunto, liberándose del esquema ordenado de los seis días y amoldándose tal sólo a las reglas de la versificación.

Traducimos aquí como muestra el elogio del sol, (v. 217 sgg.), uno de los pasajes más inspirados:

---

(1) Migne, ob. cit., col 1425

Tú creaste el sol, este enorme gigante; mi alma enloquece de gozo al tener que hablar de nuevo de él, ya que no puedo saciarme de mirarlo y describirlo. El es el ojo común a todos, y la pupila que abarca todo. El es el fuego que alimenta todas las cosas, el cual al estar detrás de la tierra nos proporciona la noche, y al estar sobre la tierra, el día. El es el espejo del mundo, en que todas las cosas se ven reflejadas....

Son palabras que parecen un anticipo de tanta literatura "solar" renacentista (cf. nuestro cap. V). A base de artificios retóricos consigue que el tono sostenido y enfático no decaiga ni un momento. Énfasis que nos recuerda el de Du Bartas; si el de este último nos convence más, sin duda es porque estamos más cerca, culturalmente, de su militancia en la Reforma, que del platonismo exaltado del Pisida.

A pesar de que la importancia de la obra pisidiana sea más histórico-filosófica que estrictamente literaria, representa el primer poema sobre el asunto, no destinado a la predicación, sino a la lectura, y dirigido a un público culto y preparado. Representa, diríamos, la intelectualización del tema. Así nuestros poemas a pesar de no tener lugares concretos imitados de éste, responden más al modelo pisidiano que al esquema homilístico basilio-ambrosiano. Pensemos, por ejemplo, en las invocaciones tassianas a Clemente VIII; pensemos en la pérdida frecuente del hilo narrativo en Du Bartas; pensemos en la libertad poética de la introducción del séptimo día que se da en nuestras obras, y que puede darse sólo en tanto en cuanto se desdibuja el marco fijo del comentario InHexaemeron, es decir cuando se ha abierto el

camino a este tipo de libertades. Veremos entonces que, lo hayan leído o no (y es probable que sí), nuestros autores deben al Pisida más de lo que pueda pensarse. Esta κοσμογονία nos permite salvarnos del abismo existente entre el esquema patrístico y nuestros poemas del manierismo y barroco.

#### 4.-El problema religioso de cada autor.

Conviene referirnos una vez más a la contemporaneidad de los tres poetas que examinamos: Du Bartas y Tasso han nacido en el mismo año (1544) y la fecha de nacimiento de Acevedo se sitúa alrededor de 1550(1).

Este dato es revelador a la hora de considerar las fechas de los tres poemas. La Semaine dubartasiana (1578) es obra no digamos juvenil, pero sí de un espíritu en plenas facultades y que acomete una empresa literaria cara al futuro (en efecto la tituló Première Semaine); el Mondo Creato (1592 las primeras dos giornate, 1595 todo) es la obra última de un Tasso vecchio e stanco come il suo mondo (Donadoni) envejecido, si no por los años, por las amarguras y los sufrimientos. En cuanto a la Creación del Mundo (1615) es de suponer obra de la madurez (con respecto, por ejemplo, a los sonetos que se encuentran en Flores de varia poesía 1582) cuando, conseguido por fin el tí-

---

(1) Aunque es probablemente más tardía, ya que Berjano Escobar le encuentra mencionado en un documento placentino de 1648 que le cita como pagador. Es improbable que viviese 98 años.

tulo de doctor y la prebenda de canónigo, el poeta placentino se disponía a regresar a España.

Aunque los tres poemas no hayan surgido al mismo tiempo, sino siguiendo una determinada trayectoria imitativa, sus autores han respirado el mismo aire que en ese momento soplaba en Europa. Si Reforma y Contrarreforma condicionan en cierto modo toda la producción literaria del tiempo, en el caso de las obras que examinamos éstas son productos inmediatos de tales tendencias y tienen un valor diríamos tangible, casi de documento. No es casual que la Semaine dubartasiana haya sido catalogada en algunas bibliotecas junto con libros de teología<sup>(1)</sup> Una de las razones con que se ha querido explicar el inmediato éxito arrollador del primer poema ha sido su posible utilización en una inmensa campaña propagandística de la Reforma.

B. Braunrot rechaza esta explicación opinando que sería "dar a la Semaine un valor polémico que en realidad no tiene"<sup>(2)</sup>. Es cierto que nada, o casi nada encontramos en la Semaine que evidencie inspirarse en la Reforma. El episodio bíblico de la creación del mundo no presentaba en absoluto puntos de controversia, siendo además el espíritu religioso de Du Bartas esencialmente conciliante y pacificador. Por nuestra parte apenas si podríamos señalar algún motivo que podría ser polémico -y seguramente

---

<sup>1</sup> Vease  
(1) B. Braunrot, L'imagination poétique chez Du Bartas, Chapel Hill, North Carolina Studies, UNC, 1973.

(2) Ob. cit.



lo sería más para los lectores del tiempo- como, por ejemplo, afirmaciones fatalistas acerca del destino que nos deparan los astros (por cierto, violentamente refutadas en el pasaje correspondiente de Tasso).

Pero esta misma adaptabilidad a cualquier conciencia simplemente "cristiana" constituía justamente la gran fuerza de penetración del poema. La particularidad, poco explicada hasta ahora, de que la obra se publicara inicialmente con el Imprimatur y a los pocos años estuviese en el Índice<sup>(1)</sup> apoyaría la hipótesis de que en un primer momento, dada la ortodoxia de su contenido, la Iglesia de Roma hubiese aceptado sin más la Semaine, mientras la prohibición posterior respondería al intento de obviar a la utilización propagandista del poema por parte de los adversarios calvinistas.

No es nada casual que haya sido un hugonote francés el primero en inspirarse en esta primera página de la Biblia. A pesar de sus fuentes de la Patrística, la Semaine encaja en la actitud reformista de acudir directamente a la Biblia como historia de la salvación de la humanidad, revelada por la palabra divina; piénsese, sobre todo, en el grandioso plan de varias Semaines. Du Bartas se acercaba a un venerable patrimonio de la Iglesia y lo familiarizaba para un público amplio.

La elección de la poesía religiosa no se produjo sin titubeos para Du Bartas; él mismo en su Uranie

---

(1) Cf. B. Braunrot, ob. cit., p. 17

nos habla de indecisiones juveniles (en l'Avril de mon âge) entre los géneros literarios:

Parmi tant de sentiers, qui fleuris, se vont rendre  
Sur le mont où Phoebus guerdonne les beaux vers  
De l'honneur immortel des lauriers tousiours verds,  
Je demeuroy confus ne sçachant lequel prendre (1)

Si hemos de creer a estas declaraciones, fue tentado por la tragedia, el poema heroico, la historiografía, la poesía de ocasión y la poesía amorosa. Es en esta última época cuando aparece en su horizonte la alternativa de la poesía sacra, la cual se define así en contraposición al quehacer poético que caracterizaba la escuela de la Pléiade.

Esta concepción del contraste entre poesía religiosa y erótica marca la producción dubartasiana de un puritanismo del todo "reformista" ya que se trata de una elección a priori, y no del sensualismo velado y reprimido propio de la mayoría de los autores de la Contrarreforma. Se propone

A l'honneur du grand Dieu, pour nuit et jour escrire  
Des vers que sans rougir la vierge puisse lire (2)

Sin embargo la imaginación creadora, la admiración pre-barroca (para algunos, totalmente barroca) hacia el mundo sensible le alejan en cierto sentido de lo que fue la concepción religiosa de la Reforma, esencialmen-

---

(1) Cito de Du Bartas, Ses'oeuvres poétiques, Rouen 1623

(2) Semaine, II, 29

te austera y sin concesiones a la imagen (1).

Es esta sensibilidad del poeta francés la que nos permite estudiar a Du Bartas en la misma parcela literaria en que se sitúan los otros dos autores. Es quizás un factor más que contribuye al juicio benévolo sobre él de ambas partes de sus contemporáneos:

I suoi correligionari (Du Plessy-Mornay, La Roche-Chaudien, Goulart) videro in lui il loro corifeo capace di divulgare i principi della Riforma in un linguaggio meno rigoroso e "calvinistico". I cattolici (Florimond de Remond, il cardinale Du Perron) credettero di aver scoperto il poeta cristiano capace, in virtù del suo spirito sincrético, di conciliare l'antichità classica e pagana col Cristianesimo. (2)

En Du Bartas la poesía es indisoluble del compromiso religioso y la elección decidida del género termina y anula una época de desorientación inicial. No sabemos cuales fueron estos acercamientos suyos a la poesía, pero el hecho de que no nos quede absolutamente nada de esta supuesta producción inicial a la que se alude en Uranie es ya bastante significativo, si pensamos que se trata de un poeta muy editado y famosísimo en su tiempo.

El poema de Tasso se adscribe, él también, a un programa de poesía religiosa que corresponde a una etapa determinada de la vida del poeta. Rimas sagradas pueden encontrarse ya desde los primeros ejercicios poéticos juveniles, sin que esto indique forzo-

---

(1) Piénsese en la escasez -o falta- de imágenes en la prosa de Juan de Valdés.

(2) F. Giaccone, Dizionario critico della letteratura francese, 1972, UTET, s.v. DU BARTAS

samente la existencia de un problema religioso: la alternancia de piezas sacras con profanas entraría en cualquier cancionero italiano a partir de Petrarca. Sin embargo sabemos que en la temprana fecha de 1570, en el viaje a Francia al séquito del cardenal Luigi d'Este, el poeta presencié la tensión del país vecino por las luchas religiosas y tomó partido. No sabemos exactamente en qué consistió esta afirmación de catolicidad, pero sin duda fue excesiva, ya que el poeta diez años después, en una carta a Buoncompagni, afirmará que

Il cardinale disapprovò ch' in Francia io volessi far maggior professione di cattolico di quel che ad alcuni suoi ministri paresse che io facessi. (1)

En una carta de 1572 comentaba Tasso (2) a Ercole Contrari de qué manera las luchas religiosas de Francia fueran perniciosas para aquel país. Las protestas de ortodoxia por parte de Tasso, interesantísimas ya que se pronuncian en un ambiente penetrado de infiltraciones reformistas, se remontan como vemos a una época muy temprana.

Las disensiones religiosas de Francia son también argumento de una de sus prosas de la última época, el Discorso intorno alla sedizione nata nel regno di Francia l'anno 1585, desgraciadamente inacabado. (3)

---

(1) La carta es de 1580 y se encuentra en Prose diverse di T. Tasso a cura di C. Guasti, Firenze 1875

(2) en T. Tasso, Prose, ed Ricciardi, p. 759.

(3) Se encuentra en la edición de C. Guasti, cit.

Este discurso no nos ayuda mucho a penetrar en el fondo humano y poético del Tasso de aquel período; sin embargo es importante como escrito violentamente antihugonote, y en general contra todos los perversi riformatori e innovatori di falsa religione. Entre las causas de la sedición son esenciales para Tasso las actitudes equivocadas de los católicos y particularmente la del rey Enrique (III<sup>o</sup>) cuya conducta tolerante no ha sido beneficiosa. "E pur conviene che il Re sia tutto sacro, santo e zelante..." pero el celo religioso de los grandes protagonistas de la historia no puede ser de ninguna manera el de los privati uomini. En un rey sobran las oraciones, ayunos, cilicios y penitencias: su cometido ante Dios consiste "in far leggi riguardanti il culto divino, in estirpare le eresie, in perseguitare gl'inimici di Cristo, e in altre cose simili...". Tasso cita a continuación a Luis el Santo, modelo de "virtù eroiche e non private", a Carlomagno, a Godofredo de Bullón, a los Reyes Católicos, etc.

Si un rey debe servir a la Causa como rey, es indudable que un poeta debe hacerlo como poeta. A este concepto -maquiavélico, en el fondo- responde la aceptación del encargo de componer las Sette Giornate, que coincide con la iniciativa de la publicación católica de la Vulgata, llevada a cabo en 1592 bajo los auspicios de Clemente VIII.

Pero también es verdad que este encargo coincidía con la adhesión interior a un programa de poesía marcadamente contrarreformista: Conquistata, Monte Oliveto, Lagrime... la musa Urania (la misma que inspira a Du

Bartas) invocada ya en la segunda octava de las dos Gerusalemme, es ya la única que sonríe al poeta.

Pero aunque la afirmación de fe católica motive la composición del Mondo Creato, el poema tassiano resulta mucho menos "religioso" que el del hugonote francés. Define bien la religiosidad de Tasso el crítico G. Trombatore:

Nei suoi ultimi anni egli fu certo più incline a meditare sulla vanità delle cose mondane e si volse più risolutamente a Dio. Ma anche allora egli rimase quale era stato in gioventù, quando, nella lettera sulle cose di Francia non si chiedeva se i francesi fossero o no migliori credenti degli italiani: ma lodando il numero e la magnificenza di quelle chiese, notava però che le nostre avevano linee più eleganti ed erano più ricche di quadri e di statue. Condividendo, anche sul terreno della fede, il conformismo delle corti, egli fu più devoto che religioso; e dalla vanità terrena cercò rifugio in quegli splendori celesti, di cui trovava già una prefigurazione nelle architetture dei chiostri e nel fasto delle basiliche. (1)

Algunos pasajes del Mondo Creato podrían desmentir esta afirmación demasiado tajante de Trombatore, pero serían momentos aislados. En su conjunto el poema es el intento de aprovechar la cultura contemporánea (lo que Mazzali define como "alessandrinismo culturale") enfocándola a la luz del dogma y desde la perspectiva de la creación. El acento más auténtico cae sobre el Mondo y no sobre el Creato.

---

(1) G. Trombatore, Introduzione alle rime del Tasso, en A.A.V.V., cit., p. 507.

En Acevedo, en cambio, el acento está puesto en igual medida sobre la creación que sobre el mundo; el poema es -no lo olvidemos- obra de un canónigo. Parece obvia esta aclaración; sin embargo, al lado de la militancia laica de Du Bartas, casado, con dos hijas, que vive y muere por su fe; al lado de la condición de laico que sin duda influye en la inadaptación y desequilibrio de Tasso en un momento en que la corte le defrauda y la Iglesia le abre sus conventos y le acoge, pero siempre como a alguien "de fuera"; en este caso la prebenda de Acevedo significa una adaptación total al medio y una falta absoluta de problema religioso personal: una toma de posición desde dentro y cara al exterior respecto a lo religioso. Para él el enemigo no es tanto el demonio con sus artimañas (Du Bartas, día II), ni las vanas teorías de herejes o filósofos paganos (Tasso, día IV) cuanto la imagen concreta de la amenaza turca (cf. día IV, elogio de los Reyes Católicos, de Felipe II, etc.), con conciencia orgullosa del papel representado por España como baluarte de la Contrarreforma, y con estrecha conexión entre lo religioso y lo político.

El cielo y la tierra, lo divino y lo humano acortan atrevidamente sus distancias en Acevedo: en la reseña del orbe conocido llamado al Juicio Final en el día VII<sup>o</sup> -en la que no hay mediación de Tasso ni de Du Bartas, sino que se siguen fundamentalmente

los textos sagrados (Apocalipsis, 4 y 7, y algunas referencias en los Evangelios)- se dan nombres y características de las poblaciones conocidas, sin olvidarse del imperio español establecido en el Nuevo Mundo, en dos octavas centrales. (1)

En Acevedo lo religioso no es la perspectiva nueva de ver el mundo como en Du Bartas, ni un postizo marco ortodoxo aplicado al espectáculo profano de un mundo pagano, como en Tasso. Para el poeta español puede hablarse de fundamental inmanencia religiosa que elimina toda conflictividad entre lo sacro y lo profano. Esta inmanencia que se puede observar constantemente a lo largo del poema constituye una aspiración acevediana expresada en síntesis de manera obsesiva en el primero de los sonetos conservados: (2)

O crucifijo mío, qué es aquesto?  
un alma puede ser tan fría y dura  
que busque el pasatiempo y la dulçura  
estando tú por ella en la cruz puesto?  
Alegre puedo yo mostrar el gesto  
mostrando tú en el tuyo tal tristura?  
Ornato e de traer y compostura  
estando tú por mí tan descompuesto?  
Tomar quiero dechado en tu persona,  
y todo mi regalo y gozo y fiesta  
será parte por parte contemplalla.  
Agora e de ponerme tu Corona  
con estos clavos tuyos muy compuesta,  
la llaga del costado por medalla.

---

(1) Se mencionan también "de Chile los bélicos varones/  
que de las pieles que a los lobos quitan/se visten.." con probable reminiscencia de la Araucana.

(2) Citamos, modernizando los acentos, del Apéndice a la biografía acevediana de Berjano Escobar, cit.



Este soneto, prodigio de simetrías oposiciones,  
aliteraciones (nótese la del v.6 que evoca el ritmo  
de un acompañamiento fúnebre) está todo centrado  
en la superación de la distancia creador-criatura  
(yo...tú; tú...mí) a través de la paradoja atrevida,  
para nosotros irreverente, de asumirse el hombre  
como una joya la carga de los signos de la pasión,  
en un momento concreto de su vida (Agora).

-89-

C A P I T U L O     T E R C E R O

CANONES RETORICOS DE LA EPOCA

IMPLICITOS EN LOS TRES POEMAS

1.- Puntos de referencia esenciales.

a) La obra: creación divina y creación artística.

En la perspectiva de intelectuales y poetas con que los tres autores enfocan el poema cosmogónico cobran especial relieve las analogías entre creación divina y creación artística, designándose a menudo a la divinidad con metáforas del tipo Pintor, Escultor, Arquitecto, etc.

En la gran fábrica del mundo la correspondencia autor-obra es exacta y simétrica como en el arte:

.....un edifice,  
Qui beau, qui grand, qui riche, et qui plein d'artifice  
Porte de son ouvrier empreinte en chasque part  
La beauté, la grandeur, et la richesse et l'art (1)

En el último de estos versos la valoración dubitasiana de la naturaleza creada se deslinda en atribuciones esenciales enumeradas en crescendo:  
l'art (no lo olvidemos, equivalente a artifice) sin duda representa el grado más alto. Dios será, sobre todo, artista.

Así también en el poema de Tasso: la división de la exégesis tradicional en opus distinctionis y opus ornatus, correspondiente al primero y segundo triduo, se acerca en las Sette Giornate al quehacer de artistas famosos, que supone una primera fase de acopio de materiales y una segunda que implica el

---

(1) Semaine, I, 99 sgg.

acabado perfecto de la obra:

Come Dedalo,o Scopa,od altro antico  
D'artificio gentil famoso mastro,  
Prima raccoglie i peregrini marmi,  
E i lucidi metalli,e i cedri eletti,  
I quai del tempo e de l'età vetusta  
L'invido dente non consumi e roda;  
Poi forma il tutto,e la superba mole  
comparte e compie;e le sue volte,e gli archi  
Fonda sovra marmoree alte colonne  
O pur di Caria a'simulacri appoggia;  
E fa teatri,e loggie entro,e d'intorno  
Con lavori di Jonia e di Corinto;  
Così di sua materia il Fabro eterno  
Pria l'universo informa,e poi distingue  
Le varie parti,e l'abbellisce,ed orna. (1)

Este motivo lo recoge Acevedo en su poema(I,38sgg.) con una esencial variación:el concepto de arte-artificio se transforma en el de industria y artesanía,siendo el arte humano un prudente saber. Aunque se considera el ornatus en las 5 octavas siguientes(obsérvese el procedimiento de preterición de las octavas 40 y 41:"No era adornada...") el Dios de Acevedo en su crear cumple ante todo con el cánon horaciano de la belleza unida a la utilidad.Así también al comentar la creación de los astros,Acevedo no hace más que apropiarse del concepto teológico de Providencia integrándolo en el término de lo útil perteneciente al campo artístico:

---

(1)Mondo Creato,II,63sgg.

Deste modo los orbes celestiales  
Adornó el Criador, mas yo no creo  
Que puso tantas joyas inmortales  
Solo en los cielos por vistoso arreo...(1)

Se unifica así creación divina y creación artística en un solo criterio ético-estético. Acercamiento, éste, que se encontraba en la anterior literatura patrística sobre el tema. Nada nuevo: se trata del matiz reinterpretativo de un asunto ya tópico, o sea de distinta sensibilización al tema; el acento puesto en uno u otro aspecto según los autores.

Esto aparece más claramente si examinamos el acto de la creación divina en los tres poemas a la luz del cánón artístico más en vigor en la época, el de la imitación. En esto no es posible ninguna analogía con el arte humano: la obra de Dios presenta un carácter de excepcionalidad por su proceder ex nihilo. Cualquier realización artística humana no sólo no prescinde de la imitación, sino que se precia de recurrir al mayor número de modelos toda vez que esto implique mayor belleza y artificio:

Et ne pouvant trouver en un seul edifice  
Toutes beautez en bloc, il prend le frontispice  
De ce palais ici, d'un autre les piliers,  
D'un autre la façon des riches escaliers  
Et choisissant par tout les choses les plus belles,  
Fait un seul bastiment dessus trente modelles.(2)

---

(1) Creación del Mundo, IV, 47. La belleza inútil de la tela de araña ya estaba condenada en Du Bartas II, 9.

(2) Semaine, I, 187 sgg.

La creación divina, única y sin precedentes, (1) contrasta obviamente con el eclecticismo desenvuelto de este artista que sin disimulo aprovecha lo mejor de gran cantidad de modelos.

Ante este símil dubartasiano, más que asombrarnos por la capacidad de plagio del artista en cuestión, hemos de observar la preferencia por el detalle precioso, por la fragmentación de la belleza y su relatividad, muy en consonancia con la estructura de la Semaine y con el gusto de su autor. Entre las atrevidas metáforas para indicar la divinidad vemos en Du Bartas el apelativo de orfebre y el de bordador (2): se trata de actividades entre el arte y la artesanía que supone lo rebuscado, lujoso y preciosista, a la vez que acentúan, al revés que en Acevedo, la presencia de una razón estética en el proceder de Dios: frente a la belleza-utilidad de la arquitectura universal, la belleza-detalle ornamental de la joya y del bordado. Pero en Du Bartas al lado de la analogía con la creación humana está siempre presente la preocupación de distinguir la obra divina por el factor de la originalidad.

En Tasso esta misma preocupación se hace obsesiva, se ahonda y se matiza en varios pasajes en los que se evidencia una mayor meditación del problema a la luz de premisas teológicas irrefutables. Pongamos por ejemplo los vv. III, 731-818: se refieren no al acto creador en si mismo, sino al momento inmediatamente posterior,

---

(1) Semaine, I, 196.

(2) IV, 194 y IV, 344. Véase el registro de nombres de Dios en apéndice a la edición de Reichenberger.

común a Dios y al artista, de la contemplación de la obra acabada. El objeto en este caso es el mar. El versículo bíblico "Et vidit Deus quod esset bonum" queda transpuesto en Tasso a la esfera estética (bueno → bello). El paréntesis lírico-descriptivo sobre el mar volverá otras veces en el poema, motivo de gran inspiración(1); pero aquí en la poesía del mar recién creado interfiere la consideración teológica: el Creador no lo vio como lo ve el poeta, sino con los ojos de su divina mente que ven, más allá de los sentidos, la ratio última de las cosas. Dios contempló lo que no es visible: la estructura total, las corrientes subterráneas, la configuración de las costas, el conjunto de las islas; el mar como vía de comunicación y comercio, como origen de las lluvias, etc. Pero el esfuerzo descriptivo del poeta es inútil: por muchas funciones del mar que enumerar, se da cuenta de que la perspectiva divina es inaprehensible:

Ma da qual alto e in mar pendente scoglio  
E da qual più sublime eccelsa rupe,  
Da qual sommo di monti alpestre giogo  
Che signoreggi d'ambe parti il mare,  
Vedrò la sua beltà sì chiaro, e tanto  
Quant'ella innanzi al suo Fattor s'offerse? (1)

Dios contempló uno por uno los objetos de su creación, pero no puede esto compararse al juicio estético humano, dictado por el senso giudice della beltà (III, 749). El reconocimiento del criterio divino como único válido equivale en el fondo a la depreciación del cri-

---

(1) Mondo Creato, III, 813 sgg.

terio humano. En el acercamiento convencional entre creación divina y creación artística, presente en los tres poetas, en Tasso se acentúan los motivos de diferenciación: la preocupación por separar los campos limita y recorta el entusiasmo hacia la creación humana, artística, estableciendo entre los dos niveles una barrera infranqueable, mucho más profunda que en Acevedo y en Du Bartas.

La distancia máxima se da entre Tasso y el poeta francés; este último llega a comparar a Dios con el poeta en el momento de plena inspiración, de manera que Dios comparte de algún modo la inquietud creadora del poeta:

Ainsi qu'un bon esprit, qui graue sur l'autel  
De la docte memoire un ouvrage immortel,  
En troupe, en table, au lict, tout iour, pour tout iour vivre  
Discours sur son discours et nage sur son liure;  
Ainsi l'esprit de Dieu sembloit, en s'esbatant  
Nager par le dessus de cest amas flottant...(1)

b) El autor.

En la literatura didáctico-científica es normal cierta impersonalidad del tono expositivo, propio del tratado o del sermón; en nuestro caso el carácter enciclopédico de los poemas y el ajustarse al modelo ya dado de los Hexamerones consiguen cierto tono gris de fondo que funciona como contraste a las posibles variaciones. Son estas últimas las que nos permiten reconocer la impronta personal del autor, determinante

---

(1) Semaine, I, 289.



en la prosa literaria y muchísimo más en la poesía. Obviamente en todo poema está presente el autor, pero hay un rasgo que nos lo evidencia de un modo directo: la intervención de la primera persona.<sup>(1)</sup> Se presenta a sí mismo de distintas maneras: moralista, erudito, predicador, poeta. Esta última faceta es la más interesante en los poemas estudiados, en los que se aprecia un alto grado de autoconsciencia artística de los autores a pesar del carácter abiertamente confesional de las tres obras.

Para Du Bartas la condición de poeta no es un don de los dioses, sino que se consigue con esfuerzo, recogimiento, soledad, largas noches en vela. El comentador Reichenberger cita al propósito la severísima educación juvenil de Du Bartas. Sin embargo la referencia a la biografía no nos parte lo más esencial. Nos permitimos transcribir el pasaje entero de la Semaine que se refiere al trabajoso trance de la creación poética (2):

Seuls, seuls les nourrissons des neuf doctes pucelles,  
Cependant que la nuit de ses humides ailes  
Embrasse l'Univers, d'un travail gracieux,  
Se tracent un chemin pour s'envoler aux cieux:  
Et plus haut que le Ciel d'un vol docte conduisent  
Sur l'ailé de leurs vers les humains qui les lisent.  
Ia desia i'attendoy que l'horloge sonnast  
Du iour la dernière heure, et que le soir donnast  
Relasche à mes travaux: mais à peine ai-je encore  
Dessus mon horizon veu paroistre l'Aurore.  
Mon labeur croist tousiours: voici devant mes yeux  
Passer par escadrons l'exercite des cieux.

---

(1) Sobre la primera persona puede verse F. Rico, La novela picaresca y el punto de vista, Barcelona, Seix Barral, 1976.  
(2) Semaine, I, 531-41.

En el precedente elogio de la noche Du Bartas había enumerado el reposo nocturno del segador, del navegante, etc. Sólo hay una excepción, el poeta, que no descansa y trabaja para su salvación y la de sus lectores(1) Después de esta imagen interviene la primera persona en atrevida simultaneización, identificando el tiempo cantado en la obra (la noche con todos sus tópicos) y el tiempo de su composición (la noche en que está trabajando el autor). La obra realizada es el punto de encuentro de los dos niveles: Mon labeur croist tousiours. La primera persona, arrinconada desde la invocación inicial (I, 1-12), vuelve en cuanto el poeta se identifica con una situación descrita. Du Bartas se considera a sí mismo el primer francés que haya emprendido una obra que le permitirá alcanzar la merecida fama(2) y por supuesto no debemos creer demasiado en alguna afirmación de modestia literaria como la del día IV (vv35-40):

Mes vers conçus en peine, en liesse enfantez,  
Ne desirent se voir par nos neveux vantez,  
Ils seront satisfaits, moyennant que la France  
Produise à l'avenir quelque docte semance,  
Qui suivant pas à pas mon louable proiet,  
Plus dextrement que moy manie ce suiet.

Se trata de una modestia tópica desde Dante a Ariosto; tan sólo unos versos antes, en el mismo día IV Du Bartas ha afirmado la altísima misión de su Musa.

Las invocaciones a la Musa son otro rasgo muy significativo; raras veces son de tipo clásico o solemnizador.

---

(1) Es la misma estructura del soneto petrarquesco "Tutto il dì piango..."

(2) Semaine II, 386.

A menudo Du Bartas adopta hacia la musa un tono juguetón(II,369;379;385;994 etc.);rayando en el virtuosismo el autor se coloca a un lado o a otro de la obra. La primera persona es moi-même pero también ma Muse. La Musa tiene la función de relacionarle con los lectores;a éstos confía el autor sus dudas sobre extensión de una u otra parte,sobre credibilidad de lo que expone,sus preocupaciones por eventuales críticas.

Hay que observar que Acevedo al calcar estas invocaciones a la Musa(I,31;II,17;II,41)les quita su ligereza y originalidad revistiéndolas de un tono más solemne.Un solo ejemplo:

Hé!Ma Muse,où vas tu!mignonne,tourne bride...

Mas deja por ahora!oh Musa mía!  
El tratar de las aguas y la tierra... (1)

En cambio esta otra invocación acevediana a la Musa, que no está en Du Bartas,es de sabor completamente épico(se trata del arcángel San Miguel en lucha con los ángeles rebeldes):

Oh Musa!Mi cansada voz esfuerza  
A su furor igual furor me inspira,  
Para que yo cantar pueda la fuerza  
De este fiel capitán bañado en ira...(2)

Esta Musa acevediana resulta más genérica y convencional y no supone un diálogo del poeta consigo mismo desde dentro de la obra.En cuanto a la primera persona,aparece

---

(1)Semaine II,369;Creación del mundo II,41

(2)Creación del mundo I,88.

en Acevedo de manera también convencional; a veces es en pregunta retórica de predicador; otras veces solemni-za, como en el Feroces cosas canto de VII, 28; nunca res-quebraja la unidad del conjunto como en Du Bartas. Si el poeta francés nos desmonta el poema pieza a pieza y nos lo muestra in fieri, a Acevedo le interesa pre-sentarnos la obra acabada, ya elaborada en su estilo numeroso, en octavas derramadas (I, 33).

La distinta función de la primera persona se apre-cia más claramente comparando la única intervención autobiográfica del poema francés con la también única del español. Al final del día III<sup>o</sup>, donde el poeta fran-cés se desea a sí mismo terminar sus días en la quie-tud del Bartas (con menosprecio de corte), Acevedo se introduce también a sí mismo, recordando su lejana tie-rra y su juventud perdida con acentos patéticos. En es-quema podría representarse así:

	BIBLIA -----}	CLASICOS-----}	AUTOBIOGRAFIA
<u>DU BARTAS</u>	Elogio de-----	Vita rustica----	Pueda yo terminar
	la tierra	"Mon vers chante	mi vida en el Bartas...
		l'heur du bien	PROYECCION HACIA
		aisé rustique"	EL FUTURO
<u>ACEVEDO</u>	Elogio de -----)		Ojalá yo hubiera que-
	la tierra		dado en España
			NOSTALGIA DEL PASADO

Acevedo respecto al francés ha eliminado el eslabón cen-tral y la referencia a su poesía (Mon vers...) conservando el toque autobiográfico final, transformando sin embargo el deseo formulado para el futuro en añoranza de un pa-sado no realizado. El tópico clásico de la "Vita rustica", saltado en el traspaso, vuelve incorporado en una mención

genérica de España(frente a los topónimos precisos de Du Bartas)con la imagen clásica del arado y de las cuatro estaciones de la vida humana.La alusión a sí mismo,aún sincera y patética,se difumina y despersonaliza.

En el poema de Tasso es mucho menos frecuente que aparezca la primera persona;son muy pocos los lugares en que cobra cierto relieve.En el día VIº a propósito de la enumeración de reptiles y monstruos,el poeta siente la necesidad de justificar la excesiva extensión de esta parte(VI,1207):

Ma debbo io far noiosa e fiera istoria  
Di vipere crudeli e di ceraste?

Así también antes de cantar al hombre,dirá que éste le está esperando(1).En uno y otro caso se trata de reconsideración en voz alta y cara a los lectores sobre las partes del poema y su estructura,como ocurría con la Musa de Du Bartas.Pero en la invocación al creador del día VII -también en primera persona- todo orgullo de su propia poesía se reniega a favor de la única revelación veraz.Se trata del yo poeta con alta consciencia de su arte,que en Tasso quiere anonadarse.Distinta es la primera persona de la oración final en la que el viejo mundo habla a Dios en un arranque lírico de fervorosa súplica(modelo,Dante y toda la literatura salmística).No es difícil reconocer la voz del propio Tasso,con la carga de sus inquietudes y vacilaciones,en esta nota puramente lírica que contrasta con el resto del poema.

---

(1)Mondo Creato VI,1640.

c) Los lectores.

La impresión de monotonía y didacticismo que producen los tres poemas en el lector de hoy no la hubieran compartido seguramente los contemporáneos de Du Bartas, Tasso y Acevedo. A pesar de su pretensión de mensaje universal a la posteridad, estas Semanas están muy arraigadas en unas circunstancias concretas y corresponden a un gusto del tiempo.

Du Bartas empieza el segundo día con una vivaz invectiva contra la lírica amorosa, aportando dos motivaciones: una, que estos poetas pierden de vista lo útil, y otra, la de mayor peso, la corrupción de los lectores. Estos versos significan nada menos que el rechazo y condena en bloque de la poesía representada por los Amours ronsardianos (1552), considerada falsa y adulatoria:

Tous ces doctes esprits, dont la voix flateresse  
Change Hecube en Heleine, et Faustine en Lucesse:  
Qui d'un nain, d'un bastard, d'un archerot sans yeux  
Font, non un dieutelet, ains le maistre des Dieux..(1)

Observemos como el escrúpulo moralista es infinitamente mayor en el calvinista Du Bartas que en el poeta oficial de la ortodoxia católica P. Ronsard. Así ocurría en el erasmismo que, a pesar de su indudable apertura y tolerancia ideológica, en materia de crítica literaria limitaba fuertemente su juicio estético por una preocupación de puritanismo (2). Du Bartas escoge el camino de la poesía edificante: hay que cautivar al lector

---

(1) Semaine, II, 1.

(2) Cf. M. Bataillon, Erasmus y España, cap. xii, 1.

(VII,441: Sied-toy donq, ô lecteur, sied-toy donc pres  
de moy/Discour en mes discours, voy tout ce que ie voy?)  
y convertirle con la fuerza arrolladora de la poesía:

Ma Muse d'une voix saintement eloquente  
Au peuple aime-vertu puis apres les rechante  
Sur le pole attirant les plus rebelles coeurs  
Par l'eymant rauisseur de ses accens veincueurs (1)

Con les se refiere el poeta a las verdades fundamenta-  
les de la fe.

Para Ronsard en cambio todo lo que constituye mate-  
ria de fe es intocable. Rechaza cualquier comentario o  
argumentación sobre asuntos bíblicos:

Tout homme qui voudra soigneusement s'enquerre  
Déquoy Dieu fit le ciel, les ondes et la terre,  
Du serpent qui parla, de la pomme d'Adam,  
D'une femme en du sel, de l'asne à Balaam,  
Des miracles de Moyse, et de toutes les choses  
Qui sont dedans la Bible estrangement encloses,  
Il y perdra l'esprit; car Dieu qui est caché  
Ne veut que son secret soit ainsi recherché. (2)

Obviamente Ronsard al buscar una alternativa a su  
poesía amorosa no podía orientarse hacia la Biblia. El  
ideal clasicista le ofrecía la alternativa épica: al la-  
do de Ovidio, Virgilio. La pasión y casi obsesión por el  
modelo virgiliano le llevaría a su obra más ambiciosa,  
la Franciade. Los prólogos de las diversas ediciones  
de este poema, preciosos testimonios del ars poetica de

---

(1) Semaine, IV, 14-17

(2) P. Ronsard, Remonstrance au peuple de France, 1578. Cito  
de Oeuvres complètes con comentario de H. Vaganay, tomo  
VI, Paris, Garnier, 1944.

Ronsard, nos indican los esfuerzos de éste para mantener y promocionar el sobrio clasicismo contra un nuevo gusto que se va extendiendo:

Tu enrichiras ton poëme par varietes prises de la Nature, sans extravaguer comme un frenetique. Car pour vouloir trop eviter et du tout bannir du parler vulgaire, si tu veux voler sans consideration par les travers des nues, et faire des grotesques, Chimeres et monstres, et non une naifve et naturelle poesie, tu seras imitateur d'Ixion, qui engendra des Phantosmes au lieu de legitimes et naturels enfans. (1)

A nivel estilístico recomienda:

Tu auras les conceptions grandes et hautes, comme je t'ay plusieurs fois adverti, et non monstrueuses ny quintessencieuses comme sont celles des Espagnols.

Todos estos monstruos, quimeras y quintaesencias se encuentran en abundancia en el poema dubartasiano y ni el mismo Ronsard se liberó del todo de ellos. La Francia-de y la Semaine rivalizaron, y el manierismo de la segunda se fue imponiendo. Es muy significativo que, siendo Ronsard un poeta totalmente consagrado, el éxito de la Semaine fuera muy superior al del poema épico ronsardiano. No cabe duda de que con la Semaine se ofrecía a los lectores algo más que naifve et naturelle poesie: sus versos resultaban de mayor actualidad y causaban mayor impacto en un público sediento de novedades. Consciente de esto, Du Bartas quiere llegar a la posteridad: Je chante à nos neveux la naissance du monde ( I, 8 ).

---

(1) Franciade, prólogo de 1587. Cito de Ronsard, ob. cit. t. VI. El subrayado es nuestro.



En cuanto a Tasso, sabido es que la preocupación por los lectores y su crítica controla y condiciona la mayor parte de su poesía. Quizás sólo podría excluirse la época juvenil de Aminta en la que poeta y público participan de un único sentir, de una atmósfera común, en una situación de complicidad sonriente entre autor y espectadores. En la parte que llamaríamos central de su producción poética - la época entre una y otra Gerusalemme - esta preocupación constituye una de las claves interpretativas de su obra. Pero en el enfrentamiento entre tendencias personales y adhesión a un consenso oficial había una situación de inestabilidad y de lucha en la que no siempre la poesía saldría perjudicada. Ahora bien, la época del Mondo Creato es muy otra. Como señala U. Bosco (1)

E' questo [ desde 1587, año del Torrismondo ] fino alla morte, il periodo più triste della vita del T.: per noi lontani spettatori, forse più triste della reclusione. Non solo il poeta, ma l'uomo, non mai di tempra salda, è ora in innegabile decadenza. Chiede a tutti di tutto, querulo e arrogante, incontentabile e sospettoso. Scrive per ogni avvenimento, per ogni protettore vero o sperato, poesie encomiastiche letteratissime e fredde, roba di bottega...

No hay relación dinámica entre autor y público receptor de su poesía, sino resignación y pasividad por parte del poeta, que produce sólo lo que tiene segura aceptación en el mercado cultural, exclusivamente en función del público, público -por supuesto- de élite,

---

(1) Enciclopedia Italiana, s.v. TASSO, p. 312.

de aristocracia cultural

.....di piacer m'ingegno  
A gli alti ingegni, e dal profondo orrore  
Trar quel diletto che i più saggi appaghi. (1)

Pero además de admiración parece pedir amistad y solidaridad humana:

Amici, dunque a me pietoso aiuto  
Date, vi prego, e quasi lena e spirto.  
E di' par meco entrate in questo adorno  
Meraviglioso grande ampio teatro  
De le cose create..... (2)

Con esta aristocracia Tasso intenta identificarse: él es uno de los alti ingegni y più saggi en doctrina y erudición.

Huelga decir que los pasajes más inspirados del poema son aquellos en que Tasso se olvida de sus lectores. Hay una diferencia con Du Bartas: éste intentaba mover, convertir, emocionar al lector, y Tasso sólo intenta contentarle. No busca la adhesión entusiasta, sino la conformidad, el consenso. Sin embargo, incluso en esta conformidad-conformismo no ha desaparecido del todo la tensión poeta-lectores, y los acentos de cansancio y amargura del último y vencido Tasso dan a veces la nota auténtica del poema. Es el último eslabón de un proceso intentado a lo largo de toda su obra:

---

(1) Mondo Creato, VI, 1233 sgg.

(2) Mondo Creato, VI, 46 sgg.

Si ricordi con quanto zelo il Tasso cercasse, senza per altro riuscirvi se non col sacrificio della poesia, di uniformarsi ai canoni della poetica aristotelica. Che cosa mai cercava in quelle regole se non proprio una tecnica dell'espressione dei sentimenti umani, un canone d'arte che liberasse la poesia dall'obbligo dell'inventare e la riducesse tutta a un modo o ad una maniera di esprimere? (1)

Este culto de la maniera es el que anima el Mundo Creato y lo rescata de algún modo del uniforme didacticismo.

Por su parte Acevedo no se refiere nunca significativamente al lector. De la misma manera que escasea (como hemos visto) la primera persona, también las contadas veces que Acevedo emplea la primera persona del plural (2) son insignificantes, formando parte del repertorio retórico propio de la predicación.

A pesar de esto la obra de Acevedo es, de las tres, la que más representa y supone un público. Lo que ocurre es que la entente autor-lector no constituye un motivo de la obra, sino que es previa a su planteamiento. El poeta se sitúa desde el principio al nivel de sus lectores, y no necesita increparlos o halagarlos a lo largo del texto. Contacta con ellos a través de concretos puntos de referencia que consiguen tocar sus cuerdas más sensibles. Continuamente la poesía acevediana baja al nivel de lo cotidiano, a veces de lo popular:

---

(1) G.C. Argan, Il Tasso e le arti figurative, en A.A.V.V. cit.

(2) VII, 36 "Pasemos a las cosas insensibles"; VII, 35 "Añadamos"; IV, 47 "vemos que...".

Cual la viuda que con negro manto  
Toda se cubre, para más enojos  
Con los suspiros del continuo llanto,  
Saca agua de las nubes de sus ojos;  
Pero olvidada del funesto canto,  
Vistiéndose después ricos despojos  
Y compuesta de joyas con grande arte  
Risueña a las segundas bodas parte...(1)

Los símiles acevedianos son muy significativos al respecto (véase nuestro cap. VI), tendiendo generalmente a familiarizar la materia, tendencia simétrica a la de solemnización de asuntos vulgares que se da en igual medida. Véase como se forma la espiga del trigo:

De Dios la providencia un fuerte muro  
Hace en torno de aristas rodeado;  
Para que, como alcázar muy seguro,  
El torreón no sea despojado  
Por las menores aves de la tierra  
De las queridas prendas que en sí encierra. (2)

Ambos procedimientos, que consiguen la contaminación de asuntos nobles y vulgares, le sirven a Acevedo para situarse al nivel de su público. Público sin duda menos exigente y más amplio que el de Du Bartas o de Tasso; lectores en principio benévolos que en el fondo buscan en el poema un edificante y honesto deleite.

---

(1) Creación del mundo, III, 79

(2) Creación del mundo, III, 109

2.- Criterios clásicos y aparición de un nuevo gusto.  
a) Lo útil y lo dulce.

Cualquiera que sea la perspectiva de estudio con que nos acerquemos a las tres obras, es imposible no subrayar la intención propagandista que, en distinta medida, constituye el soporte y la justificación de estos poemas.

Esta exigencia de propaganda se identifica con el concepto de útil, uno de los polos de atracción de la famosa fórmula horaciana base de cuantas teorías poéticas se formulan en el tiempo. En Tasso, recogiendo y ampliando un motivo del Hexamerón basiliano se llega a una verdadera apoteosis de lo útil a lo divino:

O possa io pur, sì come guida e scorta  
Ch'ignoto peregrin conduce intorno,  
E gli edifici e le mirabili opre  
Di famosa città gli addita e mostra,  
Così condur le peregrine menti  
De' mortali qua giù mai sempre erranti  
A le sublimi maraviglie occulte  
Di quest'ampia città, di questa io dico  
Città celeste.....  
Qui conoscer potran se stessi ancora  
.....  
E conoscendo se medesmi, alzarsi  
A conoscer Iddio che fece il tutto,  
Ed adorar il Creator del mondo,  
E servir al Signor, dar gloria al Padre,  
Amar quel che ci nutre e ci conserva,  
Lodar quei ch'i suoi beni a noi comparte..(1)

Intención edificante igualmente presente en los otros dos autores, que en la época no sólo se da en obras como las que examinamos (típicas obras "de encargo" o por lo menos de literatura "engagée"), sino que llegará a afectar prácticamente a toda la producción literaria. Se llegó a tener consciencia de que existía una estrecha in-

---

(1) Mondo Creato IV, 75 sgg.

terferencia entre poesía y moral. En una poética de 1627, el Panegyrico del agustino Fernando de la Vera y Mendoza, apasionada defensa de la poesía desde el ángulo contrarreformista (texto cuajado de citas de Santo Tomás y de autoridades de la Patrística) el autor contesta a una objeción curiosa, de que la poesía parece haberle arrebatado a la ética su papel. Se defiende afirmando la capacidad persuasiva de la poesía aduciendo el ahorro de tiempo, llamando en causa un motivo obsesivo del barroco:

Luego quien quisiere aprender el séquito de las virtudes, y la separación de los vicios (y assí de lo demás) mejor lo aprenderá por la parte que lo professa, que no en la Poesía, que por accidente lo toca? De donde se sigue, o que es de poco vtil, o que siendo lo será accidentalmente, y no por si misma.... no todos los hombres (qual por falta de posible, o sobra de edad, como por impedimentos de su estado, o natural, y otros mil legítimos impedimentos) se pueden disponer a estudiar en un mar de innumerables términos, y dificultades: por el qual apenas se viene a saber la naturaleza de lo que se estudia, pues por el tiempo, y la dificultad que estos estudios tienen, primero que se consiguen los principios, se hallan los hombres en los confines de la vida: de donde se manifiesta el artificio y necesidad de la Poesía, que con su dulçura y suavidad, en dos horas representa al entendimiento, e imprime en la voluntad aquellas cosas: para las quales (si en el lugar que las professa se quisiessen saber) no auia tiempo en dos siglos.

En cierto modo responden también nuestros poemas a esta necesidad práctica expresada por el autor del Panegyrico:

---

(1) Cito por la edición fac-símil publicada por Cieza, 1968, Textos literarios rarísimos, XXI. El subrayado es mío.

los lectores se eximen de estudiar la Biblia, los Hexamerones, las teorías y opiniones de la teología tradicional y reciente. La edificación del lector será algo consustancial e implícito en el goce estético, como se afirma en el período IVº del citado Panegyrico:

[la poesía es noble] por su artificio maravilloso de la compostura del verso, y la imitación, y en las lenguas vulgares los consonantes: lo qual todo, como trasladándonos, así nos conduce a la felicidad, que es el deseado fin, en quien todas las ciencias y artes tienen el norte.

Como ya hemos visto, Du Bartas desaprueba la poesía que carece de este fin edificante como toile inutile.

El lector de hoy, con un concepto de lo útil no moralista, sino de esencialidad y coherencia, el cual examina estas obras fuera del clima coyuntural en que nacieron, frente a tantos miles de versos no esenciales y ajenos al sencillo relato bíblico inspirador, se pregunta cuanta toile inutile puede haber en los tres poemas. Tomemos por ejemplo en esquema el procedimiento digresivo que más se repite en los tres al principio de varias jornadas:

- 1) Invocación.
- 2) Relato bíblico: Dios hizo...
- 3) Disquisición sobre interpretaciones erróneas. Ortodoxia.
- 4) Excursus sobre lo descrito: animales, o plantas, o astros...

No nos es lícito esquematizar la inspiración (pecaríamos en tal caso de simplificación excesiva), pero en este recorrido más o menos común a los tres autores podemos, sin duda alguna, señalar las páginas antologizables en el pun-

to 4. Digamos que el proceso va desde el punto de arranque de lo útil hasta lo puramente deleitoso. Así es como ocurre que protagonista de los poemas viene a ser no tanto el acto de la creación, ni el sujeto creador, sino la naturaleza en sus aspectos variopintos y en su fenomenología compleja: espectáculo continuo, muestrario de piedras preciosas, teatro del acontecer vegetal y animal, reino del hombre. La poesía didáctica y ejemplar tiende así naturalmente hacia la poesía pagana de la naturaleza; ésta última viene a constituir el núcleo vital de los poemas.

Sin embargo, estos aspectos de la naturaleza en los tres poemas (lo que podríamos llamar "lo dulce") ostentan generalmente su dimensión providencial y necesaria que nos avisa sobre la no-gratuidad de la imagen descrita. Tasso, en mayor medida que Du Bartas y Acevedo, aplica sistemáticamente a toda imagen su correspondiente significación moral. Cuando la descripción le lleva a un excursus poético más personal (temas del mar, del ciervo, del paisaje nórdico, etc), "frena" este desbordamiento con la referencia didáctica. No se trata de lo fren dell'arte como en Dante, sino de la intervención extrínseca de una especie de autodisciplina moral. Sin este freno tendríamos quizás un poema de características más barrocas. En Tasso las imágenes son sometidas a un molde ajeno a las mismas: no el león (o el tigre, o el elefante) en toda su potencia y belleza, sino sólo las características que puedan ser ejemplo positivo o negativo para





el ejercicio de alguna virtud. En Du Bartas esta referencia didáctica queda a veces en segundo lugar frente a la magnificencia del cuadro descrito (véase por ejemplo en el día VI el episodio de Androclo y el león). La tendencia a omitir las moralizaciones se acentúa en Acevedo, cuya selección de exempla obedece a una coherencia no moral, sino artística: la de colocar una pieza adecuada en su mosaico, añadir un matiz a su cosmos variopinto. ¿Dónde está lo útil? Recordemos unas recomendaciones de Jerónimo de San José al predicador: (1)

Estén, pues, muy enhorabuena, firmes e inmutables los términos, voces y palabras que en materia de Religión, dogmas y doctrina introdujo la Antigüedad y el tiempo siempre sucesivamente ha observado y venerado....; pero en lo demás del estilo y lenguaje corriente no hay que atar los ingenios y elocuencia a la grosería del hablar antiguo.

Sin tocar a los dogmas hay libertad para huir de la "grosería". El tratadista se refiere al estilo, pero la actitud es la misma en otros aspectos: lo edificante consiste en el tema, en el planteamiento mismo de la obra. A partir de allí está permitido abandonarse a lo dulce.

---

(1) Jerónimo de San José, Genio de la Historia, Vitoria 1597. Citado por A. Martí, ob. cit.

b) Naturaleza y arte.

En el día VI los tres autores comentan la creación del hombre con un elogio del ingenio y del entendimiento humano. Para Tasso el hombre domina la creación con su capacidad investigadora. Ma l'ardita ragion nulla ri-  
tiene: nada puede detener la actividad atrevida de la razón (VI, 1790). Acevedo en el correspondiente elogio del ingenio humano (VI, 110) traduce el mismo motivo en imágenes de mayor plasticidad y colorido convirtiendo al ingenio <sup>casi</sup> en un ser mitológico: (1)

El cual del ancho Ponto escudriñando  
Va los secretos reinos y honduras,  
Las grandes maravillas penetrando  
De sus calladas y húmidas criaturas;  
De donde después sale levantando  
El vuelo hasta las últimas alturas...

El elogio del ingenio ocupa tres octavas más, insistiéndose sobre la semejanza con Dios.

La Semaine dubartasiana, sin embargo, había subrayado no tanto el aspecto raciocinante como el artístico-técnico. Producto humano por excelencia es el arte: arte como imitación de las cosas, que permite un dominio definitivo sobre ellas. De la prolija lista de ejemplos sobre la excelencia de la actividad humana (sacados de Plinio, P. Giovio, Cardano, Cicerón...) el primero que ofrece Du Bartas es el de la pintura. Lo ideal de la pintura es la imitación fiel hasta engañar al espectador. El arte adquiere así una capacidad cautivadora que hará redescu-

---

(1) Este elogio se debe a una fuente común a los tres poetas, el llamado "Pseudo-Basilio". Cf. la edición de Petrocchi del Mondo Creato, p. 268.

brir el objeto en relación con el autor. Nadie se asombra viendo unos pájaros revolotear sobre una parra, pero el que se posen sobre una pintura que representa una parra (1) es lo prodigioso, demostrándose que

.....une docte peinture,  
Deesse, peut former toute une autre nature.

Lo que se admira no es tanto el resultado de la obra como la ejecución por parte del autor con perfección técnica. Está claro que en esta apreciación del arte (arte y artificio son sinónimos en Du Bartas) el contenido pierde parte de su valor, poniéndose el acento en los valores formales. La docte peinture (sobre todo docte) dará la ilusión de la realidad: así hace la poesía. Du Bartas se asusta de las fieras que describe (2):

Car las! Voici venir un felon exercite  
D'animaux indoutez, de qui l'affreus regard,  
L'espouvantable voix et le maintien hagard  
Priue de sens mes sens, retient ma voix contrainte...

Y otro tanto le ocurre a Tasso (3):

Ma i frettolosi passi anco ritarda  
Larga schiera di estrani orridi mostri...  
.....  
Quante, oh quante ne veggio in nubi o 'n ombra  
Volarmi intorno ed oscurarne il cielo!

Esta es la opinión de los autores; a nosotros nada nos parece más forzado que la perfección de esta naturalidad. Baste con pensar en los animales, por así llamarlos,

---

(1) Ejemplo recogido de Plinio según Reichenberger.

(2) Semaine, VI, 274.

(3) Mondo Creato, VI, 1241 sgg.

"humanizados", o sea que reúnen gran cantidad de características humanas. El elefante, por ejemplo, además de cumplir una función fundamental en operaciones bélicas, presenta en el poema francés cinco características curiosas que aquí reseñamos:

- 1) sabiduría, capacidad de meditación y reflexión.
- 2) virtud cívica, manifestada en su actitud de acatamiento reverente a la autoridad.
- 3) sentimiento religioso, porque adora a la luna.
- 4) posibilidad de enamorarse de una belleza humana.
- 5) es posible que sepa escribir.

Estas características (sacadas de varias fuentes, principalmente Plinio y Aristóteles) las reúne el autor para contraponer (v. 39) el esprit subtil a cet enorme corps.

El elefante se presenta como algo prodigioso: unas doctas noticias sobre vida y costumbres, referidas en textos que son la cultura del autor, le quitan su naturalidad y nos intelectualizan la percepción de la enorme mole. Tasso afina más este proceso de intelectualización: no se sirve de citas anecdóticas eruditas (de las connotaciones que están en Du Bartas no aprovecha más que la tercera), sin embargo juega con una característica física no general, como la mole, sino de detalle: la trompa. Establece con ella una imagen en que se da la interferencia naturaleza-arte. La trompa es lógica y a la vez monstruosa, normal y anormal, artística como un "mascherone" scolpito da maestra e dotta mano. La trompa, elemento natural, compete con el artificio de la fuente esculpi-

da, la cual a su vez imita la trompa:

Fontana di natura emula e d'arte.

También en el jardín de Armida cada cosa parecía ser un artificio de la naturaleza que imitase al arte, que suele ser su imitador:

Dì natura arte par, che per diletto  
l'imitatrice sua scherzando imiti (1)

El arte no consiste, pues, en la sosegada expresión de la naturaleza, sino en un proceso de refinamiento e intelectualización en el que se evidencia la intervención del hombre. Aunque la naturaleza sigue siendo el modelo, hay un afán de realzar artificiosamente la figura descrita, de hacerla interesante y singular.

En Acevedo a la vez que se recarga y embellece lo natural, también se ahonda en él, buscando en el objeto la cualidad esencial, más inmediatamente captable incluso por un público no culto:

Y cual diestro arquitecto que fabrica  
Algún toscano o dórico edificio,  
Donde resplandeciendo la obra rica  
Está a porfía con el artificio,  
Y en las soberbias salas de oro aplica  
Figuras, que del vivo son indicio,  
Antes de dar principio a alteza tanta,  
Fuertes y grandes fundamentos planta.(2)

En el último de estos versos -sintácticamente la oración principal- recae el peso y corporeidad de toda la octava: la arquitectura es ante todo mole, bulto, tamaño. Asimismo

---

(1) Gerusalèmme Liberata XVI, 10.

(2) Creación del mundo, I, 36.

ante los elefantes que hemos llamado intelectuales de Du Bartas y Tasso, el de Acevedo se hace igualmente increíble, mítico, pero ante todo pesado, enorme, masa oscura: el primer elemento de "humanización" es que barrunta su muerte y expresa su miedo con tristes quejas igual que el blanco cisne (¿qué contraste en esta igualdad de situaciones!):

No hay cuerpo vivo de tan grande peso  
En la tierra que iguale al elefante,  
Que de lejos parece el bulto grueso  
Cuando camina, que pasea Atlante;  
O el soberbio bajel que, siendo opreso  
De los vientos, el mar sulca inconstante,  
O la nube cargada de humedades  
Que de sí vierte negras tempestades.

Esta viva montaña, según fama,  
Conoce con espíritu agorero  
Cuando la funesta Atropos la llama,  
Ejecutando en ella el ciego agüero;  
Que como el blanco cisne que derrama  
El canto, anuncio de su día postrero,  
Así la bestia tristes quejas vierte,  
Conociendo acercarse ya su muerte. (1)

Este elefante acevediano se encuentra a la misma distancia de un ejemplar natural que los otros dos, pero no es introducido en el poema como curiosidad de museo; es un prodigio, pero palpita y vive.

El concepto del arte en Acevedo es esencialmente ornato, artificio y lima, superpuestos a una estructura bas-

---

(1) Creación del mundo VI, 10 y 11.

ta (1);pero en su poesía vinculaba el arte a la naturaleza recuperando de ésta el aspecto fascinante de la vida.

c) Aurea mediocritas y maraviglia.

La elección del tema de la Creación -como ya vimos- suponía una actitud conservadora y de orden opuesta en cierto sentido al momento histórico(momento crítico)en que se escribieron los tres poemas.En consonancia con este conservadurismo observaremos el ideal de medietas (aún planteado genérica y convencionalmente) declarado abiertamente en los tres poemas.

Du Bartas utiliza al respecto una metáfora inspirada en el mito de Icaro:

Piqué d'un beau souci ie veux qu'ores mon vers  
Diuinement humain se guinde entre deux airs...(2)

Diuinement humain:no perdiendo de vista el fin didáctico,la vía intermedia es hablar de Dios a los hombres en términos asequibles,evitando tanto las alturas teológicas como las simplificaciones excesivas.Acevedo recoge la metáfora recargándola y ampliándola:

---

(1)Creación del mundo I,36-43 y passim.

(2)Semaine I,113.

Yo a medio aire mi estilo numeroso  
Desplegaré en octavas derramadas,  
Que si más le alzo, el fuego poderoso  
Derretirá sus alas enceradas;  
Y si con ellas toco el mar ondoso,  
Las plumas perezosas y bañadas  
Con la humedad me quitarán la vida,  
Y al agua dará nombre mi caída. (1)

Acevedo no traduce Picqué d'un beau souci, descuidando lo improvisado y caprichoso de la inspiración. En su versión de la medietas todo adquiere solemnidad: mes vers son mi estilo numeroso en octavas derramadas; las incidencias del vuelo de Icaro se siguen hasta perder de vista el plano real de referencia de la metáfora, hasta dar lugar a un verso incongruente:

Y al agua dará nombre mi caída.

Es difícil explicarse lo que Acevedo entendía por medietas: probablemente se limita a traducir a su modelo francés y por lo tanto se referirá también a las alturas y profundidades insondables de la fe. Pero hay que observar que habla de su estilo. Sus palabras guardan ciertamente relación con el "estilo medio" que en la interpretación tradicional correspondía en el modelo virgiliano a las Geórgicas. En efecto, reminiscencias de esta obra (didáctica por excelencia) pueden encontrarse en la Creación acevediana, así como en los otros dos poemas. Más que la semejanza de lugares concretos (que también son importantes, pero imposibles de buscar en este trabajo) cuenta para Acevedo la atmósfera campestre y rural de ciertos bocetos, en-

---

(1) Creación del mundo, I, 33.



teramente virgiliana. El modelo de las Geórgicas se considera insuperable por parte de Du Bartas, que alude explícitamente a él al hablar de las abejas en el día V (v. 881). A veces las Geórgicas son fuente común de un pasaje que se encuentra en los tres poemas, como la alabanza de aldea (1); pero se trata de un tema de demasiada difusión en el Renacimiento para que podamos afirmar que sea de matriz virgiliana. Pero en cambio hay rastros más importantes, por ejemplo analogías de estructura, como esta sucesión de motivos:

Observación del sol -----) Eclipse en la muerte de César  
(Geórgicas I, 464 sgg.)

Descripción del eclipse solar --) Eclipse en la muerte de  
(Semaine IV, 723; Creación del mundo IV, 100-102) Cristo.

En el poema de Tasso también se encuentran rastros de las Geórgicas, señalados por los estudiosos de fuentes. Nosotros añadiríamos cierto paralelismo entre las cuatro invocaciones virgilianas a Mecenás y las cuatro invocaciones tassianas a Clemente VIII, que le encomendó la obra. Estos acercamientos, así como varios puntos de contacto del poema tassiano con el Purgatorio dantesco (otro prototipo de "estilo medio") delatan en Tasso, al igual que en los otros, cierta inclinación favorable hacia un ideal de medietas estilística. Hay que decir que en Tasso se consigue quizás en mayor medida, con esa "smorzatura" de coloridos que da al poema un tono uniforme, a veces elegíaco. Así lo ve también Petrocchi:

---

(1) Virgilio, Georgicon II, 484; Du Bartas, Semaine III, 877; Acevedo, Creación del mundo III, 133.

Ma la poesia della Conquistata e del Mondo creato nasce in questa consapevole medietà tra le sospirose leggerezze dello "stile lirico"...e il drammatico contrasto psicologico dei titani.....e la pensosa sonorità dello "stile epico".(1)

A pesar de esto no falta en el poema cierto gusto por lo monstruoso y anormal: animales híbridos, costumbres extrañas, fenómenos atmosféricos extraordinarios...pero se busca la explicación en un sistema ordenado. La tierra, por ejemplo, no se limita a ser "alma terra" creada por Dios con sus flores, plantas, etc., sino que aparece también en su aspecto más prodigioso, depósito de infinidad de metales y piedras preciosas. Es una manera de buscar la maravilla pero de forma explicable. Los tesoros escondidos de rubíes, zafiros y diamantes se encuentran en la Gerusalemme Conquistata precisamente en octavas añadidas ex novo(Conquistata, XX, 30-31) que Getto ha relacionado con el Mondo Creato (2):

E si osservino i nuovi smaglianti colori aggiunti  
in due ottave, zeppe di sostanze preziose...le quali  
...sembrano...segnare intanto un legame con il Mondo creato.

La belleza fría y sin alma de las piedras preciosas la descubre Tasso en su última época, y en el Mondo creato le inspira versos bellísimos, antológicos, muy bien aprovechados por Acevedo:

---

(1) Introducción a la ed. crítica del Mondo creato, p. XXVI

(2) G. Getto, La Gerusalemme Conquistata, en A.A.V.V., cit, p. 443.

Mas no sólo adornada fue la tierra  
De árboles y fructíferas guirnalda,  
Que preciosos metales en sí encierra,  
Ricas joyas esmalta en las espaldas;  
El crisólito claro, que destierra  
Las ciegas sombras, se cría en sus faldas,  
Y la asteria, que al fuego con que adorna  
El sol al mundo, de su color torna...(1)

Este gusto por lo raro y precioso es mucho más pronunciado en Du Bartas. Según nuestras fichas las merveilles aparecen diez veces a lo largo del poema. La idea de que la poesía debe asombrar al lector y suscitar su admiración es paralela a la maravilla que suscita Dios con su obra creadora. Estamos ya lejos de Horacio y cerca de Marino; pero no cuenta tanto el asombro de los sentidos, sino de la mente que aprecia la complejidad de un fenómeno:

Mais ce grand Dieu, qui tient la Nature en nature,  
Ne les fit seulement differens de figure,  
Ains beaucoup plus de moeurs: afin que nos esprits  
Fussent, non moins que l'oeil, d'estonnement espris.

Desde el principio se propone cantar les plus rares beautez (I, 10): no omitirá ningún fenómeno curioso o extraordinario, ninguna anécdota increíble. De maravillas está lleno el cosmos dubartasiano: fuentes calientes, animales exóticos, cometas prodigiosos.

La maraviglia se generaliza aun más en el poema de Acevedo, que ya no distingue el plano real del fantástico, realizándose como en Marino

---

(1) Creación del mundo III, 125.

(2) Semaine V, 107

Quel generale assenso, che era come una tacita convenzione, per cui nella prosa d'arte e in poesia la notizia fantastica era posta sullo stesso piano con le notizie accertate o con le verità scientifiche.(1)

El propósito de Acevedo es de commover (movere-cum) al lector, penetrar en lo más hondo de sus sentimientos; el asombro o maravilla es una de las posibles reacciones, no la única. El registro de afectos humanos es muy amplio, desde la maravilla (VI, 102 y passim), admiración terrible (V, 98), admiración (VII, 29 y passim), confusión y temor (V, 13), melancolía (VI, 84), ardor místico (I, 56), aflicción (I, 59), furor (I, 59), odio, ira y saña fiera (IV, 8), ansia loca (IV, 58), contricción (V, 82), cólera (VI, 70) etc.

No se trata sólo de maravillarse al lector, sino de impresionarle en una de estas direcciones; sacudirle, como la vista de un rayo mueve el pensamiento (I, 51).

Al binomio clásico de enseñar y deleitar se ha añadido la función barroca del mover, el hacer mella en el lector, y esto mismo procuraba Acevedo según la preceptiva contrarreformista:

Officium concionatoris est concionari accommodate ad Deum colendum: finis, colere Deum accommodata concione. Huic autem officio praecipuo subjunguntur alia tria, docere, movere, delectare. (2)

---

(1) C. Calcaterra, Il Parnaso in rivolta, Bologna, Il Mulino, 1961.

(2) A. Sempere, De Ratione concionandi libellus, Valencia, 1568. Citado por A. Martí, ob. cit.

d) Proporción y deformación.

En toda obra hay cierta distancia(por supuesto muy variable)entre lo que es y lo que quiso ser en la intencionalidad del autor;como ya hemos visto,los poetas que estudiamos se salieron a veces de unos moldes que en principio aceptaban sin discutir.Uno de éstos es sin duda la simetría,la funcionalidad de las partes respecto al todo,la concordia discors(1).Acevedo admira el orden de las esferas celestiales(2);Tasso,la estructura geométrica de las celdas de un panal:(3)

Perchè formò le celle in giusto spazio  
Con sei angoli tutte,e fianchi eguali,  
E non per dritto l'uno a l'altro appoggia  
Ma quelle infime sedì in guisa adatta  
A le sovrane sue concave parti  
Che nulla ne patisce il sommo e l'imo.

Tanto Du Bartas como Tasso se preocupan del equilibrio entre las varias partes del poema(4).Pero a pesar de estas preocupaciones ninguna de las tres obras se caracteriza por el sentido de la proporción.

Tenían como precedentes importantes la Biblia y los Hexamerones antiguos.Respecto a estos últimos introducen una innovación de gran peso:el séptimo día.El número impar es importante en este caso:el incremento de un día significa salirse del marco tradicional(dos triados:opus distinctionis y opus ornatus)y tratar la úl-

---

(1)Semaine,I,17;VI,751

(2)Creación del mundo II,20

(3)Mondo Creato V,957 sgg.

(4)Semaine II,994 sgg. y Mondo Creato VI,933 sgg.

tima jornada con libertad artística consentida por lo exiguo del tema. Es el primer síntoma de desproporción, aunque se justifique apoyándose en el relato bíblico.

No es éste, en cambio, el caso de los numerosos episodios intercalados de los que están salpicadas las tres obras: el perro de Antioquía (Tasso), la batalla de Lepanto (Acevedo), Arión y el delfín (Du Bartas)... episodios de gran relieve y que evidencian la preponderancia del detalle, de lo secundario sobre el tema principal, característica propia del manierismo según lo señala E. Orozco en una importante obra (1).

Estos episodios no son el único factor de desproporción. Otros motivos de dimensiones más reducidas, pero que aparecen en gran número -anécdotas breves, invectivas, mitologías, bocetos, apóstrofes o consejos al lector, bodegones, etc- desvían la atención del relato principal y desequilibran las partes. Veamos aquí como pequeña muestra el tema de los animales terrestres en el día sexto. Señalaremos:

\_\_\_\_\_ Con una línea continua el propio tema (aún tratado con prolijidad descriptiva respecto a la fuente bíblica).

----- Con una línea discontinua la mención de animales con ejemplos, que sobrepasan la mera descripción de las características físicas y contemplan situaciones más complejas: un comportamiento determinado, moralizado o no, o una anécdota curiosa sobre sus costumbres, etc.

(\_\_\_\_) Con una línea continua entre paréntesis la inserción de partes que podrían eliminarse del texto sin perjuicio de su continuidad.

---

(1) Manierismo y barroco, Madrid, Cátedra, 1975,

Huelga advertir que esta división es convencional y tajante; las cosas no son tan sencillas y nuestro esquema las simplifica. Observemos que estos niveles son contiguos, es decir que el contraste es mayor entre el primero y tercero que entre primero y segundo, etc. Dividiendo en este sentido los 400 versos que Du Bartas dedica a los animales terrestres tenemos:

TEMA	VERSOS	Nº DE VERSOS	CLASIFICACION
Prótasis.....	1-27.....	27.....	(.....)
Animales: elefante.....	27-50.....	23.....	.....
Lucha elefante-dragón			
moralizada.....	50-80.....	30.....	(.....)
Otros animales.....	80-94.....	14.....	.....
Rebaño de ceirvos			
moralizado.....	94-110.....	16.....	(.....)
Otros animales man-			
sos y útiles.....	110-136.....	26.....	.....
Otros fieros (con			
ejemplos).....	136-173 .....	37.....	-----
Razón de haberlos			
creado Dios.....	173-224.....	55.....	(.....)
Ejemplos.....	224-272.....	48.....	(.....)
Otra visión de varias			
fieras, terminando con			
el león.....	272-315.....	43.....	.....
Androclo y el león....	315-400.....	85.....	(.....)

SUMA .....=106  
 (.....)=261  
 -----=37

Por este recuento observamos que la parte que podríamos llamar "no-pertinente" es más del doble que la estrictamente "pertinente"; por otro lado si a esta parte (v. 261) le quitamos el episodio de Androclo y el león, todavía los 176 versos que quedan son más que los 106 ceñidos al tema; vemos entonces que la mayor desproporción la

ocasiona no tanto un largo episodio insertado como la suma de muchos breves paréntesis. La parte que señalamos con línea discontinua es relativamente exigua en Du Bartas; es decir, se pueden separar todavía muy bien dos niveles distintos, digamos tema y no-tema. Veremos como esta parte aumenta progresivamente si analizamos con el mismo esquema los animales de Tasso y de Acevedo. En Tasso:

TEMA	VERSOS	Nº DE VERSOS	CLASIFICACIÓN
Prótasis.....	1-75.....	75 .....	( )
Creación de animales.....	75-106.....	31.....	_____
Disquisiciones contra los maniqueos, sobre el alma animal, etc.....	106-370.....	264.....	( )
Animales moralizados.....	370-861.....	491.....	-----
Perro de Antioquía.....	862-931.....	69.....	( )
Caballos.....	931-990.....	59.....	_____
Providencia en la vida animal (con ejemplos).....	990-1180.....	810.....	-----
Disquisición sobre creación de serpientes y otros dañinos.....	1180-1222.....	42.....	( )
<u>Ars poetica</u> disculpándose por hablar de fieras y monstruos.....	1222-1240.....	18.....	( )
Monstruos, híbridos y su finalidad.....	1240-1575.....	335.....	-----

SUMA \_\_\_\_\_ = 90

( ) = 468

----- = 1636

En Tasso lo "pertinente" se reduce a 90 versos, y la línea discontinua ha aumentado hasta prevalecer netamente. Esto hace el poema relativamente más homogéneo, aunque por supuesto siguen contrastando dos niveles. La alternancia es aquí entre verdaderos incisos y línea discontinua. Este última significa no poder rescindir la imagen



evocada por el tema (animales < su creación) de toda una carga cultural de noticias, indicaciones y significaciones morales vinculadas a ella. Veamos el mismo tema en Acevedo:

TEMA	OCTAVAS	Nº DE V.	CLASIFICACION
Prótasis.....	11	-2	.....16.....( )
Animales con referencias concretas: tamaño, utilización en guerra, etc....	2-33	.....	186.....-----
Lucha ciervo-serpiente..	33-36	.....	24.....( )
Efectos dañinos de víboras y otros.....	36-46	.....	80.....-----
Disquisición sobre la oportunidad de su creación.....	46-48	.....	16.....( )
Mamíferos: características y comportamiento..	48-54	.....	48.....-----
Híbridos y rarezas de comportamiento.....	54-62	.....	64.....-----
Caza de los etíopes al león.....	62-72	.....	80.....( )

SUMA ( ) =136

----- =378

En Acevedo sigue subsistiendo la desproporción, pero con predominio absoluto de la "línea discontinua". La unión de la imagen y cuanto ésta significa o sugiere van protagonizando el poema, anulándose prácticamente el tema de la creación tal y como resultaba de la fuente bíblica.

Según estas observaciones el proceso en orden cronológico parece ir desde una deformación basada en el contraste entre lo accesorio y lo fundamental (Du Bartas) hasta un efecto de mayor cohesión y proporción

conseguido mediante un "tono medio" didáctico. Persisten las desigualdades, pero los paréntesis que en Du Bartas estaban muy aislados del tema, en Acevedo contrastan menos. Pero esto no significa en el poema un logro de equilibrio y proporción, ya que este menor contraste se ha conseguido con el desplazamiento de la obra desde "Creación del mundo" a "Reseña del mundo conocido, creado por Dios". Y este mundo acevediano lleva, por supuesto, la deformación en todos sus detalles. El hombre, por ejemplo, es un magnífico y funcional conjunto de perfecciones (día VI<sup>a</sup>); pero no así el hombre envenenado por la lucerta (1). Desaparece el contraste, pero paradójicamente, cada cosa contrasta consigo misma. Luchan entre ellos los vientos en la atmósfera, y así los ángeles, los hombres, los animales. Esta contradicción interna de las cosas creadas cambia sustancialmente la perspectiva. A la vez que se consigue una relativa mayor homogeneidad, se deforman todos y cada uno de los motivos del conjunto.

e) Pintura y poesía.

El acercamiento poesía y pintura, arraigado en la interrelación de las artes y en el hombre polifacético del humanismo, se va convirtiendo en tópico en la

---

(1) Creación del mundo VI, 43 y 44.

época que estudiamos y se pragmatizará en el barroco:

Creemos que hay que referir este fenómeno [poesía como pintura] una vez más, a las condiciones de la sociedad....una sociedad que, en vista de su situación, se encuentra con que sus clases dominantes necesitan atraer una masa de opinión, y atraerla por los cauces extrarracionales con que se actúa sobre una masa; en tales condiciones, se sirve de la pintura y le confiere un lugar preeminente, por la eficacia con que se piensa que mueve los resortes del ánimo, impresionándolo a través de la visión.(1)

Cada uno de nuestros tres poetas se apropia de este motivo. Du Bartas en el día VII<sup>o</sup> (como hemos visto, el día más "libre") dedica los primeros 44 versos a la descripción de un cuadro que el pintor acaba de terminar; así Dios contempló su obra. Es el símil más largo del poema dubartasiano (2). El cuadro está compuesto por un gran número de temas: pequeñas escenas de caza, pastoreo, paisaje variadísimo con castillo, ciudad, río, fuente, mar con navío en el horizonte, etc. (recuerda alguna versión de "La caza" del gran Cranach). No sólo se ve, sino se intuyen cosas que no están pintadas: los pastorcitos font à qui mieux courra pour le pris d'une cage, y la pastora

.....à voir sa façon  
on diroit qu'elle entonne une douce chanson. (3)

Pero no sólo Dios, sino también el poeta es pintor:

---

(1) J. A. Maravall, La cultura del barroco, Barcelona, Ariel, 1975, p. 507.

(2) Ya había comparado (III, 536) a Dios con un pintor, aludiendo a la variedad de colorido de los campos.

(3) Semaine, VII, 35.

Un tableau.../Je veux ore tirer du pinceau de mes vers..

Come il pittor.../Così con questi miei colori e lumi/Di poetico stil....

Para que yo sobre esta tabla pueda/Reatratar con pincel, hoy, más que humano....

(1)

En la época la poesía se valora en cuanto pintura. Así el famoso juicio negativo sobre Tasso de G. Galilei -la voz más citada en la controversia crítica de los contemporáneos del poeta- era ni más ni menos el de no saber pintar:

Siete un cattivo pittore, sig. Tasso... Voi non sapete dipingere, sig. Tasso, non sapete adoperare i colori, non i pennelli, non sapete disegnare, non sapete fare questo mestiere.

juicio en el que hay que subrayar non sapete disegnare (2)

Al propósito Tasso en una de sus prosas (3) habla del poeta como pittore parlante, pero más interesante resulta para nosotros el pasaje que acabamos de citar del Mondo creato (VI; 1222sgg.) ya que presenta, como Du Bartas, un cuadro. En este cuadro en lugar del pluritematismo manierista sorprendemos elementos ya prebarrocos. El tema representado en el cuadro es una persona muerta, y para realzar lo

---

(1) Semaine VI, 407; Mondo creato VI, 1222; Creación del mundo VI, 78.

(2) Lo cita e interpreta justamente G. C. Argan, en A. A. V. V., cit: "Galilei interpretava l'evasività plastica delle immagini tassesse come durezza di contorni, oltre che come povertà di rilievo".

(3) Prose, ed Ricciardi, vol. II, p. 124.

sombrío de la muerte el pintor introduce en la escena  
orride fere e mostri. Vale la pena citar el pasaje entero:

Come il pittor, che de le membra estinte  
Il pallor, lo squallor dipinge, ed orna  
Di colori di morte essangue aspetto,  
Parte ci aggiunge orride fere e mostri  
Spaventosi, e gli fa sembianti al vero,  
Ma dove il vero di spavento ingombra,  
De le pinte sembianze il falso inganno  
Altrui diletta e 'l magistero adorno;  
Così con questi miei colori e lumi  
Di poetico stil, con queste insieme  
Ombre di poesia, terribil forme  
Fingo, e fingendo di piacer m'ingegno  
A gli alti ingegni, e dal profondo orrore  
Trar quel diletto che i più saggi appaghi.

Hay aquí también mucho virtuosismo a lo Du Bartas: la fictio como falso inganno al lector, la maestría técnica ("magistero adorno"); pero en la unión profondo orrore-diletto está el gusto del contraste y de la paradoja barroco. Colori, lumi, ombre: para Tasso no contaba el dibujo. El famoso claroscuro tassiano es lo que menos se encuentra en el Mondo creato, caracterizándose esta última época de Tasso por la exigencia de lo concreto y definido. Lo que sí encontramos son fieras y monstruos añadidos; la introducción de figuras ajenas al tema que contribuyen a que el conjunto sea más significativo, algo así como los marcos manieristas de algunos libros de emblemas. Pero el efecto que quiere conseguirse es cercano a la "admiración terrible" acevediana, en cierto sentido cercano al barroco: no a las filigranas del secentismo, sino al arte que penetra las zonas de sombra del alma humana.

De los tres autores aquí considerados es Acevedo el que menos aprovecha el símil poeta-pintor: la cita que hemos ofrecido corresponde a una imitación estricta, casi traducción del mismo lugar de Du Bartas. Quizás el tó-pico estuviera ya algo gastado, aunque todavía en sus Empresas (1640) Saavedra Fajardo repetirá el elogio de la pintura:

Con el pincel y los colores muestra en todas las cosas su poder el arte. Con ellos, si no es naturaleza la pintura, es tan semejante a ella, que en sus obras se engaña la vista, y ha menester valerse del tacto para reconocerlas. No puede dar alma a los cuerpos, pero les da la gracia, los movimientos y aun los afectos del alma. (1)

Sin embargo Acevedo tiene un sentido pictórico como ninguno de sus predecesores. El color para él es vida: el primitivo caos se caracterizaba por la falta de color; el sol, penetrando en la tierra con sus rayos, la seca y la pinta. (2) Hay octavas que son verdaderos bodegones:

Finos granates y jacintos cubre  
En su redondez lisa la granada;  
El castaño la rubia esfera encubre  
De agudas puntas en contorno armada;  
La olorosa camuesa se descubre  
Entre esmeraldas de oro matizada;  
El membrillo lanudo y restringente  
Muestra madura la florida frente. (3)

Otras veces son escenas de batalla; otras, como en el diluvio o en el Juicio final, frescos grandiosos. La sugestión

---

(1) Saavedra Fajardo, Idea de un príncipe. .ed. de Clás. Cast, p24.

(2) Creación del mundo VI, 41.

(3) Creación del mundo IV, 104.

de la gran capilla Sistina, que con toda seguridad influyó en los tres poetas, actúa quizás más directamente en Acevedo, que vive y publica su obra en Roma. En su Juicio final -última grandiosa escena del día VII- se reúnen los pueblos de todos los países y continentes, aún los más lejanos y exóticos: aquí la poesía utiliza procedimientos y efectos propios más bien de la escenografía. El mundo se convierte en un gran teatro con movimientos de masas en actitud de procesión o de sacra representación. Así también en otros lugares: en la creación de Eva, coreada por las cortes celestiales; en el reunirse de las aguas en la separación de la tierra en el día segundo, comparado al abrirse de un telón. La poesía-pintura acevediana tiende a crear una atmósfera y un espacio teatrales.

-135-

#### **C A P I T U L O   C U A R T O**

**PREDILECCION POR LA CULTURA ENCICLOPEDICA**



1.- Tres enciclopedias en verso.De la creación a lo creado.

El relato de la creación contenido en el Génesis apenas llena dos páginas; la extensión de los tres poemas que estudiamos es de más de seis mil versos cada uno. Estudiar el cómo de esta amplificación no será inútil para situar las obras en un preciso ámbito de cultura y gusto.

Si leemos, por ejemplo, la Creación del mundo de Lope de Vega, vemos el tema bíblico ensanchado a base de ulteriores relatos y personajes del texto sagrado: la caída de Adán, el fratricidio de Caín y su muerte a manos de Lamech. Lope buscaba evidentemente la acción, y su pieza no podía agotarse en las seis jornadas divinas; insiste entonces en la culpa, en el enfrentamiento de pasiones y personajes, teatralizando el asunto (el título completo es, en efecto, La creación del mundo y primera culpa del hombre) (1)

Así también en el Paraíso perdido de Milton los doce libros constituyen la versión épico-dramática del episodio de la caída, girando toda la gran máquina barroca alrededor del núcleo temático principal, que sigue siendo la Biblia.

Lo mismo Lope que Milton, no renunciando al motivo de la creación, lo incluyeron como relato marginal: 127 versos en Lope (actó I, escena III, contado a Eva por Adán) y el entero libro VII en Milton. La creación de este último, gran admirador de Du Bartas, debe su extensión a proce-

---

(1) Véase el artículo "Lope de Vega's La creación del mundo y primera culpa del hombre" de E. Glaser, en *Annali, Sez. romana*, Istituto Universitario orientale, Napoli 1962, pag. 29

dimientos épicos de sublimación, que dan resonancia grandiosa a la palabra y a la acción divina. El acto divino, simple y definitivo en sí, se enriquece con la amplitud del gesto sugerido por la desbordante imaginación:

y en su mano tomó el Hijo el compás de oro, preparado en el laboratorio eterno de Dios, para circunscribir este universo y todas las cosas creadas. Colocó en el centro un brazo del compás y girando el otro sobre la inmensa oscura profundidad dijo.... (1)

Las jerarquías celestiales por otra parte acompañan escenográficamente el gesto y la palabra de Dios que se extiende así por el universo entero (es el procedimiento barroco del "eco").

La amplificación de las obras que examinamos no es de este tipo, sino mucho más compleja. Son obras prácticamente imposibles de clasificar en un género literario (2) y de esto tuvieron plena consciencia sus autores. Hay en ellas una inmensa variedad de temas no subordinados sino más bien yuxtapuestos al asunto principal (pluritematicidad característica del manierismo según E. Orozco). Si abriéramos al azar uno de los poemas, desconociendo el título, es posible que tardáramos unos cientos de versos en darnos cuenta de que se está hablando de la creación del mundo. Acaso esto no pueda afirmarse tan rotundamente para Acevedo; es seguro en cuanto a Tasso y Du Bartas. La Semaine du-

---

(1) Milton, Paraíso perdido, libro VII.

(2) Véase nuestro cap. I, 2.

bartasiana es la típica obra antologizable; de hecho se la conoce antologizada; pero es viéndola en su conjunto como se aprecia el carácter compuesto y diríamos polifónico de la obra. El poeta francés no ensancha, como Milton, el relato bíblico sino que se desvía continuamente del tema, en el que entra y sale de manera a veces caprichosa. Se nos escapan a veces los hilos, demasiado sutiles, que deberían unir los diversos motivos al relato del Génesis. Pero el fichaje de estos motivos -desmontando, por así decirlo, las obras pieza por pieza- nos evidencia en los tres autores una dirección e intencionalidad prevalentemente didáctica.

Evidentemente ya en los Hexamerones de la Patrística el relato bíblico se subrayaba y reflejaba (1) en multitud de exempla, empezándose un proceso de fragmentación hacia la anécdota moralizante propio de la predicación, que tiene su precedente carismático en las mismas parábolas del Evangelio. Así, de lo esencial a lo anecdótico, se llegaba hasta el acopio, la colección de ejemplos significativos, la minuciosidad erudita.

En este sentido tanto Du Bartas como Tasso (y en menor medida Acevedo) siguen a menudo el Hexamerón de San Basilio no sólo en los temas sino en la estructura, en el proceder analítico y digresivo-moralizante que tiende a la enciclopedia.

Es verdad que la moralización del asunto bíblico es susceptible de ulterior desarrollo fecundo, que lleva aun más lejos del argumento y a veces más cerca de la inspiración poética. En Tasso (como ocurrirá con las primeras poesías leopardianas) se da el caso que detrás de la erudición esté la adquisición de un caudal de imágenes poéticas.

---

(1) Cf. nuestro capítulo II, 3.

Considérese en esquema el siguiente pasaje del día tercero de Tasso(vv.1147-1173):

VERSOS ASUNTO BIBLICO -----> RECUERDO ERUDITO-->LIRICIZACION

1147-50 Dios creó las plantas	Virgilio (Georg.)	Imágenes primavera-
1150-55 Enumeración de plantas altas	Sannazzaro(Arc.,I)	les ,personal recreación de
1155-57 y bajas	Virgilio (Buc.)	motivos profanos; que en el inten-
1157-64 Las plantas símbolo de AMOR y GLORIA: rosa,lauro,mirto	Petrarca y el petrarquismo	to de integrar- se en un poema cosmogónico sacro,chocan
1165-70 La rosa con la espina,placer y dolor	San Ambrosio (Examerón)	con la alegori- zación religio- sa y sobre to- do con el angu- stioso sentido del pecado.

Otras veces el esquema se presenta algo distinto,sustituyéndose el recuerdo erudito por la exégesis del relato bíblico.En este caso la "liricización" también es posible en la medida en que el poeta siente y personaliza el comentario patrístico.Por ejemplo en el descanso divino del día VII (vv72-152)el poeta,tras la exposición del asunto bíblico,sigue a San Agustín y a Santo Tomás (1) y con su guía comenta y medita sobre la palabra sagrada;pero de esta meditación surge una reflexión ya desvinculada del asunto,la consideración pesimista de la realidad presente. Al descansar,Dios no pudo hacerlo sino en el hombre (no en los cielos,ni en la tierra,etc.);se pasa al tercer momento a través del enlace de estos dos versos:

---

(1)De Genesi IV,115-20 y Summa I,58,2-3.

Dunque s'acquetò Dio ne l'uom terreno,  
E l'uomo in sè non ha quiete o pace?

Respecto al esquema precedente, tendríamos:

ASUNTO	EXEGESIS	LIRICIZACIÓN
Dios descansó	Descansó en el hombre	El hombre, en cambio, no encuentra paz ni sosiego

La reflexión exegética tiende a desembocar en el plano reflexivo-considerativo que corresponde a un status anímico del poeta; momento ya gratuito, lírico (momento que no se da siempre en el poema, en que prevalece la simple alternancia Biblia/moralización y erudición). Así el poema ofrece, con la gran cantidad de evocaciones -tanto del mundo clásico como del comentario patrístico- infinitas ocasiones de poesía enciclopédica.

Menos frecuente es el caso en que en el "enciclopedismo" media la idea del hombre-microcosmos que abarca toda clase de conocimientos (esencialmente distinto de la enciclopedia dieciochesca y moderna, concebida como obra colectiva, de equipo). Así como Dios extrinsecó su única esencia en una plural obra creadora, el hombre, capaz de abarcarla con el conocimiento, puede producirla en cierto modo de nuevo, según este esquema:



En este caso se parte siempre de la Biblia, pero se varía

el motivo bíblico con imágenes sugestivas, siendo posterior (y empobrecedor) el momento de la moralización. Así ocurre por ejemplo en Tasso en el día VI, vv. 1718-48:

Dios hizo al	-----Lo hizo como hace	----Pero el hombre
hombre	el pintor, el es-	actual es pin-
	cultor, etc.	tura infernal,
		manchada de negro.
		(de S. Gregorio
		Nacianceno)

La tendencia a la fragmentación en el dato menudo continúa pues, por un lado, una tradición exegética anti-... gua y por otro obedece a la pluralidad de intereses del hombre renacentista.

Pero esto no explicaría totalmente la forma enciclopédica de las tres obras; reflejan éstas una tendencia típica de la época tardo-renacentista y contrarreformista: lo que Mazzali ha dado en llamar el "alessandrinismo culturale":

L'età del Tasso, temporale e ideale, è l'età dei florilegi, delle raccolte di sentenze, dei lessici, degli Apothegmata: strumenti di lavoro a stratificazioni culturali, corrispondenti alle norme correnti e legalizzate dei furti letterari e delle citazioni e trascrizioni non dichiarate, ai florilegi di sentenze sempre recuperabili, ai repertori di immagini e di elocuzioni poetico-letterarie sempre inseribili nei testi d'invenzione.  
(1)

Esta es la perspectiva fundamental para explicar el carácter dispersivo-enciclopédico de las tres obras: el autor de cada una se encuentra continuamente atraído -o por mejor decir, distraído respecto al tema principal- por lo variado, lo curioso y anecdótico. Toda su cultura, sus numerosas lec-

---

(1) Introducción a T. Tasso, Prose, ed. Ricciardi, 1963

turas que acuden a formar parte del poema. En el caso de Du Bartas, el catálogo de fuentes que Reichenberger ha compilado diligentemente para la edición crítica de la Semaine es sencillamente impresionante. El poema francés, salpicado de citas, a veces literales y otras veces evocadas (o discutidas y refutadas), alterna la efusión lírico-profética y la moralización, mientras el relato bíblico, punto de partida obligado para Tasso, es totalmente secundario u oculto: se da el caso límite, por ejemplo, que en el día quinto el poeta se olvide de decir que Dios creó peces y aves. Y es que Du Bartas, a pesar de inspirarse en tantos textos sagrados, partía en principio de Ovidio, un filón menos didáctico y totalmente profano. Como dice D. Alonso

El valor céntrico de la obra de Ovidio es el ser la Historia Universal de este cosmos, imagen acrisolada de todas las contingencias del mundo real (1)

En efecto es a través de Ovidio que podemos rellenar el vacío desde los Hexamerones medievales hasta la Divine Semaine. No se trata de un "salto", como parece, sino que encontramos un precedente importante en la literatura francesa en la tradición medieval y protohumanista de los Ovide moralisé en verso y prosa.

La superposición Biblia-Metamorfosis, que podría simbo-

---

(1) D. Alonso, Estudios y ensayos gongorinos, Gredos, 1955, p. 100.

lizarse en la ilustración que reproducimos (1) es el inicio de una simbiosis que pervive todavía en el poema dubartasiano. Dios es vray Promethee, inimitable Ouvrier de l'écage vantée o Non feint Jupiter (2). Propiamente podríamos llamar al poema de Lu Bargas un Ovidio "a lo divino"; y como ocurre con las versiones a lo divino, el relato no importa, lo que importa es la significación religiosa de la totalidad de la creación, la exaltación de todas las bellezas y fenómenos naturales, luna, sol, pájaros, etc., y su dependencia de Dios. Cuando se dan casos de transcripción del relato bíblico, ésta adquiere tonos exaltados y enfáticos.

En Acevedo, a pesar de que el esquema dubartasiano se siga fundamentalmente (a veces paso a paso), la fragmentación en motivos extraños al Génesis resulta muy inferior desde el punto de vista cuantitativo. El relato bíblico adquiere en el poeta español mayor fuerza que en los o-



Fig. 49.—Creación del mundo y Animación del hombre por Prometeo. *Ovide moralisé* en verso, tercer cuarto del siglo XIV. Lyon, Bibliothèque Municipale, MS. 742, fol. 4

Sacado de E. Panofsky, Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental, Alianza Universidad, 1975, p. 129.

(2) Semaine VI, 707 y VI, 910



trós y a veces se enriquece con acentos épicos análogos a los que hemos observado en Milton:

Entonces desde el trono soberano  
De su grandeza, con aspecto horrible  
Convocará ante sí al linaje humano,  
Que en torno abraza el cielo inaccesible.....

Cuando del Padre Eterno entre las manos  
El mundo como niño iba creciendo  
Poco a poco, y los brazos soberanos  
En contorno del gran cuerpo extendiendo,  
Alzó los montes, abajó los llanos  
El sumo Dios, las aguas dividiendo,  
Antes mezcladas en el caos confuso  
Y en lo más inferior los valles puso. (1)

El tono épico se extiende a varios episodios que están sólo sugeridos en Du Bartas y Tasso, y plenamente desarrollados en Acevedo. Este último con decidida vocación narrativa prefiere insertar en el motivo central uno o más episodios del repertorio sagrado o profano, en lugar de la disquisición erudita o del detalle científico-naturalista.

El universo cultural que para los otros es el centro del poema para él no es más que una parte de su sugestivo y variopinto mundo; la moralización se reduce a un mínimo al que le obliga, posiblemente, su condición de canónigo.

La existencia del factor épico y la menor dosis de moralismo distinguen, pues, el poema de Acevedo de los otros dos. Naturalmente el poeta español tiene en cuenta a Ovidio, en la medida en que le reconoce como inspirador del modelo francés<sup>(2)</sup>, pero el autor-modelo del didactismo acevediano

---

(1) Creación del mundo VII, 64 y III, 76

(2) Cf. nuestro párrafo 2 de este mismo capítulo.

no es Ovidio, sino Virgilio. La lectura de las Geórgicas me parece indispensable para el estudio de Acevedo, para comprender su apego al terruño, su mirar a la naturaleza con amor, su pormenorizar sobre los frutos y cultivos que conoce. Lo familiar, lo común cobra gran relieve y se dignifica; a la vez que escasea, respecto a los poemas dubartasiano y tassiano, la cita erudita y el nombre propio. Así por ejemplo la palmera -a pesar de que en la siguiente octava se empobrezca la soberbia imagen con la moralización del asunto- se enaltece perifrásticamente mediante fastuosas imágenes de guerra y victoria:

El árbol, que en las manos adornadas  
Del guerrero publica el vencimiento,  
En forma de pirámides y espadas  
Alzó los brazos sobre el sutil viento...(1)

Un proceso imaginativo fecundo excede y supera la obvia intención moralizadora-didáctica de la Creación acevediana. Hay también transiciones hacia la descripción de acontecimientos de fuerte relieve dramático que sólo se explican por "asociación de imágenes", como ésta que seguramente podemos relacionar con la bóveda miguelangelesca de la Capilla Sixtina:

II, 4-5	----- III, 6	----- III, 7-16
Dios creó el firmamento dividiendo las aguas de arriba de las de abajo	Las aguas de arriba, cayéndose, fueron las que originaron el diluvio	Descripción del Diluvio Universal

---

(1) Creación del mundo III, 88.

- ... -

Los tres poetas, como hemos visto, no dejan de admitir varios núcleos temáticos entremezclados al asunto principal de la creación que consideran - a pesar del dogma - susceptible de diversos desarrollos. Hemos registrado en los tres una dirección didáctica-moralizante, con matices grosso modo apasionados y proféticos en Du Bartas, líricos en Tasso, narrativos y épicos en Acevedo.

Considerando ahora la inserción de motivos extraños al Génesis en el aspecto del tiempo, podemos distinguir tres momentos fundamentales que llamamos A) , B) , C):

A) Tiempo de la creación ab initio;

B) Acervo cultural del autor, atemporalidad de las nociones codificadas, del apólogo clásico, de la emblemática etc;

C) Momento presente del autor que escribe.

El recambio continuo entre un plano y otro se produce en las tres obras a través de unos procesos fundamentales.

En Du Bartas el C) es a menudo el punto de partida (referencia a las luchas civiles en Francia, o a lugares y hechos cercanos) y se encuentra sobre todo en el exordio de los cantos. El día II, por ejemplo, empieza por la polémica puritana contra los poetas contemporáneos de la Pléiade y con una afirmación de su propia poética. En este mismo exordio el tiempo B) se interpone y mezcla continuamente (verso 35, 56, 69 etc) mientras el A) aparece en el v. 267. El esquema, típico en Du Bartas y que no se da en Tasso ni en Acevedo, sería éste: C) -----> B) -----> A) con recambio continuo entre B) y C) y con función muy secundaria de A).

El poeta francés es consciente de esta continua digresión del tema bíblico:

Je fay trop de chemin, et vay trop vistement ...

Hé! ma Muse où vas tu! Mignonne, tourne bride...

Encor, encor ie crain que quelque mesdisant  
Aille de troupe en troupe à l'avenir disant,  
Que ma muse langarde à chaque vent fait voile  
Tissant fil contre fil, pour allonger sa toile.

.....Mais voy, comme la mer  
Me iette en mille ners, où ie crain d'abîmer  
Voy, comme son desbord me desborde en paroles! (1)

Respecto al plano de lo temporal que ahora estamos examinando nos interesa esta otra observación del autor: (2)

Lecteur, pardonne moy si ce iourd'hui tu vois,  
D'un oeil ia tout ravi, tant d'arbres en mon bois,  
En mon pré tant de fleurs, en mon iardin tant d'herbes,  
En mon clos tant de friuts, en mon champ tant de gerbes..

Lo más importante para el poeta no es la creación divina (tiempo A), sino su propia obra, su bosque, su prado, su jardín, el hic et nunc creativo (tiempo C) en el que sin embargo interviene el tiempo B): la cultura del autor, las lecturas ejemplares valederas para diversas circunstancias

---

(1) Semaine I, 762; II, 369; II, 995; III, 215.

(2) Semaine III, 715.

y situaciones. Lo secundario es el tiempo de la creación, expresado a veces con fórmulas negativas:

Tout estoit sans beauté, sans reglement, sans flamme,  
Tout estoit sans façon, sans mouuement, sans ame.  
Le feu n'estoit point feu, la mer n'estoit point mer,  
La terre n'estoit terre, et l'air n'estoit point air:  
Ou si ia se pouuoit trouver en un tel monde,  
Le corps de l'air, du feu, de la terre, et de l'onde,  
L'air estoit sans clarté, la flamme sans ardeur,  
Sans fermeté la terre, et l'onde sans froideur.  
Bréf, forge en ton esprit une terre, qui vaine,  
Soit sans herbe, sans bois, sans mont, sans val, sans plaine..  
(1)

El universo maravilloso que el poeta es capaz de evocar en sus versos no estaba; lo creó Dios; pero a pesar de que el autor, con fervientes declaraciones de fe, reduzca toda su obra bajo el signo de Dios, su quehacer poético no deja de ser algo suyo: mon bois, mon pré, mon iardin, mon clos, mon champ.

Establecido como peculiaridad del poeta francés este constante asomar del tiempo presente como consciencia entusiasta de su creatividad, consideremos ahora, siempre respecto al tiempo, algunas transiciones que se repiten frecuentemente en los tres poemas, ofreciendo unos ejemplos.

Procedimiento normal es la amplificación enumerativa de las palabras bíblicas, precedida o no por la reflexión moralizante sobre los datos expuestos. Por ejemplo en la creación de sol, luna y estrellas el esquema referido a los tres autores es éste:

---

(1) Semaine I, 243-58.

AUTOR	A)----->B)----->B) y C)		
DU BARTAS	Dios creó sol,luna, estrellas (libre)	Consideración sobre la naturaleza de los cielos	Enumeración de sol,luna y de constelaciones conocidas
TASSO	Dios creó sol,luna, estrellas (siguiendo el Génesis)	Consideraciones teológicas,refutación de teorías deterministas,etc.	-----
ACEVEDO	Dios creó sol,luna, estrellas (siguiendo el Génesis)	-----	Enumeración de sol,luna y constelaciones conocidas

Vemos como en Tasso es preponderante el momento reflexivo y a veces (como en este caso) anula el posterior momento descriptivo. Así podría decirse que en las Sette Giornate escasea lo anecdótico y la referencia al momento presente en relación -claro está- a las otras dos obras estudiadas.

Otro esquema que abunda es el de la implicación moralizante, normal (como ya hemos visto) en las tres obras. Ejemplo:

AUTOR	A)-----B1)-----B2)		
DU BARTAS	[Dios creó aves] no lo dice	Enumeración de aves sus costumbres	Moralización caso por caso <u>[águila]</u>
TASSO	Dios creó los pájaros	Enumeración y costumbres	Episodio ejemplar del Moralización caso por caso
ACEVEDO	Dios creó los pájaros	Enumeración... gallo que cantó tres veces en la Pasión	Lágrimas de S. Pedro

Vemos en este caso como Acevedo ha seguido el esquema du-

bartasiano, reduciendo sin embargo la moralización y aprovechando el gusto de insertar un episodio ejemplar; en lugar de acudir a un ejemplo poco conocido y antiguo, prefiere un motivo como el de las Lágrimas, que encaja en la tradición literaria contemporánea y se vincula especialmente a Italia. Entonces el tiempo B2) de Acevedo se acerca al tiempo C).

Otras veces el momento correspondiente se identifica plenamente con la realidad contemporánea según el esquema A)-----B)-----C):

ACEVEDO	A)-----B)-----C)
Dios creó la luz	Sin luz no ve- ríamos las o- bras de arte (momento re- flexivo)
	Elogio de El Escorial

El presente que para Du Bartas es esencialmente el momento de la creación de su obra ( o en todo caso la apasionada evocación de momentos y corrientes históricas que él mismo protagoniza), en Acevedo es la realidad histórica contemporánea que le rodea, Lepanto, el imperio español, su Vera de Plasencia. En unas palabras del ya citado Prólogo al lector parece referirse al poeta francés afirmando su intención de hacer obra distinta; ruega al lector "no espere en este discurso digresiones de ficciones poéticas" ya que las suyas van "atadas al objeto de que se trata, porque no desdigan de su original".

Diríamos que el poema de Acevedo no logra esa unidad que se proponía, pero sí una mayor cohesión y coherencia,

centrándose en motivos prevalentemente religiosos, con la variante de la exaltación épica de la realidad española contemporánea.

Por lo que se ha dicho hasta ahora, al poema de Tasso le faltaría por completo vinculación a la realidad contemporánea. En realidad, ciñéndonos a una relación descriptiva del poema, las únicas referencias externas al mundo que rodea a Tasso en el momento en que escribe sus Sette Giornate son las invocaciones y elogios al papa Clemente VIII Aldobrandini (1), referencias siempre forzadas y escasamente inspiradas que indican lo que de ocasionalidad y de "encargo" tiene la obra. Escasamente representado estaría entonces el tiempo que hemos llamado C). La intemporalidad de la actitud reflexiva y moralizadora no sobre el tiempo presente, sino sobre la condición humana en general, predominaría en el poema, protagonizado, en efecto, por una cultura. Esto es esencialmente cierto, y destaca la fisionomía más "clásica" del poema tassiano frente a los otros dos variopintos y abigarrados.

Pero no debemos olvidar que la cultura que protagoniza el poema, antiquísima, es la asimilada por la época de Tasso el cual, como sus contemporáneos, la vive y la sufre; y que si muchas disquisiciones pueden sofocar la relación literatura-vida que exigimos a una obra literaria, en otras advertimos el cansancio y la turbación del hombre Tasso, la crisis que es de su persona y de su tiempo.

---

(1) Mondo creato I, 662; III, 827; VI, 28; VII, 433.



Me he referido anteriormente a un paralelismo último Tasso-primer Leopardi para indicar el surgir de motivos poéticos desde un fárrago de erudición (acercamiento que he visto confortado por analogías textuales concretas)(1). Este acercamiento sirve también para explicar el papel reducido de lo que hemos llamado tiempo C) en el poema: el adolescente Leopardi y el último Tasso viven encerrados entre libros y se refieren a la realidad contemporánea sólo en la ocasionalidad de su poesía.

Sin embargo en la monotonía de las Sette Giornate se refleja la realidad contemporánea más de lo que las apariencias harían suponer; presencia del tiempo C) de manera "no fichable" y por supuesto intranferible en la posible imitación tassiana por parte de Acevedo, poeta con gran personalidad y con cosmovisión en muchos aspectos opuesta a la del último Tasso.

## 2.- Topónimos y antropónimos. Determinación o indeterminación.

El mundo cultural de los poemas de Du Bartas y Tasso está poblado por físicos, políticos, artistas, científicos y médicos de la antigüedad; en mucho menor medida, por personajes contemporáneos.

En Du Bartas destaca la preferencia por el nombre propio, que ennoblece a menudo referencias vulgares: se trata, como tantas veces, de puro alarde de erudición, apreciable en la misma edición dubartasiana de 1581 repleta de notas del mismo autor.

---

(1) Véase pág. 35 de este trabajo.

La alabanza convencional en el día primero de la fórmula mundo=libro asequible a las mentes más desprovistas no debe engañarnos: entre los contemporáneos del poeta sólo un público de cierta cultura podría leer la Semaine. Este pasaje está calcado en Acevedo, en el cual el anhelo de glorificación de Dios a través del lenguaje de la naturaleza y del universo es extensible a su propia obra literaria sobre la creación. Como ya hemos visto Acevedo quiere tocar las cuerdas sensibles del lector. El símil mundo=libro, libro que presenta de manera inequívoca unos datos que mueven a la fe, a pesar de ser el mismo motivo dubartasiano repetido en los mínimos detalles, tiene mucho más cuerpo en el poeta español. En el francés era uno de tantos símiles (mundo=escuela, escalera, sala, puente, nube, teatro, libro), en Acevedo es el tercero y más importante (mundo=obra de arte, templo, libro). A la Contrarreforma le interesan también las masas, llamadas al mensaje divino. Tasso en cambio ni siquiera menciona este símil. Acaso esta imagen humanista de la naturaleza valorizada como libro sagrado, teñida de fe calvinista en Du Bartas -la imagen del niño y del viejo legañoso que también pueden leer en este gran libro está tomada de la Institutio Christiana de Calvino (véase la nota de Reichenberger) - pudo parecerle a Tasso poco ortodoxa (1); pero más cierto es que la religiosidad tassiana se queda sobre todo en el ámbito de lo personal y mal se adecuaba al afán proselitista. Y así hay que ver, en último término, también una obra como el

---

(1) Esta imagen está suprimida en la imitación de Acevedo.

Mundo creato, más allá de toda etiqueta de obra "de encargo" que las circunstancias externas en que se produce puedan atribuirle. El problema religioso de Tasso es esencialmente individual y su última obra, a pesar de la intencionalidad de servir a la Contrarreforma, no va dirigida al orbe cristiano sino al mismo poeta, poeta que es todo uno con el ambiente intelectual contemporáneo, saturado, como la obra, de referencias eruditas. En igual medida o más que el mundo creado le fascinaba a Tasso el mundo de su vasta cultura: no tanto la naturaleza como Plinio o Estrabón; no las leyes físicas sino Aristóteles; no el cielo estrellado sino los astrónomos egipcios y caldeos..

En el acervo de conocimientos de ciencias naturales (obligado en obras de este tipo) destacan las referencias históricas (citas de personajes famosos) y geográficas (nombres de ríos, ciudades, mares etc.). Obviamente los topónimos familiares o cercanos al poeta francés son omitidos en Tasso y en Acevedo; se puede decir incluso que salvo excepciones (tópicos sin valor) no encontramos en los tres poemas ni lugares ni personajes comunes: cada autor ha acudido a su repertorio particular. Para el francés, por ejemplo, la Biblia es fuente fundamental; no es así en los otros que la conocen, evidentemente, muchísimo menos.

Los datos cuantitativos nos interesan también, y quizás más. Desde Du Bartas a Acevedo se da una disminución, progresiva cronológicamente, del número de los nombres propios: en Tasso se reducen mucho, y más aún en Acevedo.

La geografía de Du Bartas y Acevedo presenta un carácter marcadamente "nacionalista": la Garona, el Gers, la Alvernia, el querido Bartas por un lado (y Francia en general); el Escorial, Vera de Plasencia, el Guadalete, el Guadiana, el Ebro, el Tajo, el "Nuevo Mundo" por otro. No así la de Tasso, que además de los lugares "clásicos" (el Tigris, el Ganges, la Pisa olímpica etc.) poca atención dedica a paisajes y ciudades italianas. El mismo mar, que le inspira versos bellísimos(1) puede ser el mar sorrentino, pero el poeta no nos lo dice. En sólo tres versos del día III (287-290) se introduce a manera de paréntesis un paisaje familiar:

Sì come là, dove il Tireno inonda  
Di Partenope bella i lidi e i colli,  
Gran tazza colma di spumoso umore.

Tasso prefiere generalmente lugares lejanos y desconocidos, o lugares "clásicos". A veces no menciona topónimos, como en el caso de las islas flotantes. El mayor alarde de cultura toponímica se da en la enumeración de los lagos (principalmente los nórdicos, de los que cita diez). La mención de 18 lagos se concentra en poco más de un centenar de versos del día III (469-580); sugestiva y nueva en una obra de este tipo la evocación del paisaje invernal de los lagos escandinavos, cuya fuente encuentra Petrocchi en Olao Magno, autor consultado por el poeta para la ambientación de su tragedia Torrismondo.

En Acevedo los lugares citados suelen ser familiares

---

(1) Mondo creato V, 652-698.

y se evita a veces la enumeración de topónimos prefiriendo la indeterminación, como cuando después de citar varias fuentes maravillosas, cita "un río en la Beocia" y "cierto arroyo en Sicilia"(1). Con particular interés insiste Acevedo en el Mediterráneo, cuna de civilizaciones: sus diferentes nombres, su configuración, su función de defensa del turco (2). En la enumeración acevediana de ríos (3) el orden va desde lo tópico y clásico (Nilo, Tigris, Eufrates) pasando por lo religioso (Jordán) con digresión hacia el boceto sagrado (Jordán--> Bautismo de Cristo), hasta lo más entrañable, los ríos españoles, desde el Ebro hasta el querido Jerte al que

Y verlo hinchado en mis versos quisiera  
Tanto, que el mundo su corriente oyera.

Pero acaso lo más significativo de la geografía acevediana sea el catálogo (4) de poblaciones que acudirán al Juicio Final, reseña de todo el orbe conocido, en la que toma gran parte el nuevo mundo (la España nueva, río de la Plata, Perú, Chile) y en la que Acevedo extrema su gusto barroco por la perífrasis alusiva, en unas octavas entre las más difíciles del poema. Los españoles, nombrados en último lugar, son

Los que mira el cortado Pirineo  
Hasta las dos columnas levantadas  
Que puso el Heroe, que por Euristeo  
Hizo tantas empresas señaladas.

---

(1) Creación del mundo III, 46 a 50

(2) ibidem , III, 28 a 32

(3) ibidem , III, 33 a 44

(4) ibidem , VII, 64 a 76

Este gusto de evocar sin mencionar aparece ya en Du Bartas y va progresivamente aumentando en Tasso y en Acevedo; pero no ocurre tanto con los topónimos como con los nombres de personajes famosos. Ya en Du Bartas encontramos evocados con circunloquios a Regiomontano, a Copérnico y al sabio Bías; Tasso hace lo mismo con Anaxágoras, Demócrito, Darío ("il successor di Ciro" III, 387), Dante, Empédocles, Pitágoras, Lucrecio; en Acevedo son aludidos con perífrasis Ovidio, Dante, el Faraón de Egipto en el milagro del Mar Rojo, don Juan de Austria, Felipe II llamado "segundo Atlante" y "Atlante" (1), como muchas de las poblaciones convocadas al Juicio Final ya recordado.

Este no citar obedece a dos motivaciones diferentes: una pragmática, de desprecio hacia el adversario (la actitud del silencio de Dante delante de los "ignavi") y una estilística exactamente opuesta, como procedimiento de dignificación. Estas dos motivaciones ya están presentes en Du Bartas, que mientras considera indignos de mencionarse a Regiomontano y a Copérnico, ~~ex~~conde el nombre de Bías bajo una perífrasis barroca -casi una adivinanza- llamándole

des sages Gregeois l'honneur Prynien (I, 49)

En Tasso prevalece la primera de estas dos motivaciones; en Acevedo en cambio subsiste sólo la segunda. El silencio acevediano sobre el nombre de Ovidio, por ejemplo, (fácilmente reconocible por el inciso "como en fábulas era tan experto") no se debe a ningún tipo de escrúpulo. Todo posible enfren-

---

(1) Véase Creación del mundo I, 6 y 12; IV, 32; III, 22; II, 103; para Felipe II, IV, 40 y 96.

tamiento entre lo clásico y lo cristiano se ha superado totalmente y la conciliación es fácil y perfecta, expresada con versos pedestres pero clarísimos, de predicador:

Tal fábula fingió el sutil poeta,  
Que como luz divina no tenía,  
No pudo alcanzar obra tan secreta  
Con solas fuerzas de filosofía....

La postura hacia Ovidio es claramente admirativa y al poeta latino se le rodea incluso de una aureola mítica que el nombre solo no hubiera podido dar:

Y el poético espíritu, que al puerto  
De los secretos de naturaleza  
Aferró, desplegando al mar incierto  
Las velas de su ingenio y agudeza... (1)

Ingenio y agudeza: es la mayor alabanza que se puede hacer en 1615 de un poeta clásico. El silencio sobre el nombre propio, suplido por un abstracto como en este caso (Ovidio = poético espíritu), y otras veces con una metáfora del repertorio mitológico (Felipe II = segundo valeroso Atlante) cumple siempre la función de enaltecer al personaje. Esta función sólo asomaba en la Semaine en una caprichosa y gratuita adivinanza erudita, y sólo esporádicamente aparecía en el poema tassiano, tan escaso en recursos "barrocos". En estos dos autores al contrario que en Acevedo la no-mención directa de un personaje obedecía a motivos confesionales y pragmáticos.

---

(1) Creación del mundo I, 12 y I, 6.

### 3.- Poesía y ciencia.

Evidentemente en el tiempo en que surgen los tres poemas, poesía y ciencia se daban todavía la mano. Baste recordar la empresa VI de Saavedra Fajardo [un haz de trigo cercado de lirios] :

significar por el trigo las ciencias, y por las azucenas las buenas letras y artes liberales con que se deben adornar... Ocupen las ciencias el centro del ánimo; pero su circunferencia sea una corona de letras pulidas. Una profesión sin noticias ni adorno de otras es una especie de ignorancia, porque las ciencias se dan las manos y hacen un círculo, como se ve en el coro de las nueve musas....

Es relativamente reciente la disociación absoluta de humanidades y ciencia, que se produce cuando al lado del arquitecto surge el ingeniero y al lado del cuadro pictórico la reproducción fotográfica (1). Según A. Hauser la relación poesía-ciencia no puede darse más que unilateralmente, ya que pudiendo ser la ciencia objeto de poesía, el caso inverso no sería admisible sin perjudicar seriamente a los dos términos (2). Esta consideración es totalmente desconocida para la época que estudiamos. Por decirlo con palabras de S. Shepard, "el interés renacentista por los clásicos de la antigüedad era al mismo tiempo un interés literario y científico" (3). Es el caso de nuestras obras: los motivos científicos que tratan pertenecen, obviamente, al legado cultural grecorromano, a un patrimonio científico-humanístico tradi-

---

(1) Así lo ve por ejemplo L. Díez del Corral, El rapto de Europa, ed. Alianza, 1974, p. 274.

(2) A. Hauser, El manierismo, cit., p. 112.

(3) S. Shepard, El Pinciano y las teorías literarias del siglo de oro, Gredos, 1970, p. 40.



cional, aceptado en bloque. Entonces se concebía perfectamente una obra como la de Lucrecio, que ahora es inimaginable. Pero las cosas cambian bastante si nos referimos a la ciencia contemporánea a los tres autores, casi siempre ignorada o refutada, en cuanto surgía inevitable el conflicto entre dogma (Biblia) y ciencia.

Si nos referimos, una vez más, a Lucrecio -referencia casi obligada a la hora de plantearse la motivación de estas obras- no tendremos inconveniente en admitir la sugestión del De rerum natura en nuestros autores; pero aparte la aceptación en bloque de la ciencia "clásica" (sobre todo aristotélica) echamos de menos en los tres poemas el entusiasmo que caracteriza la obra de Lucrecio, el convencimiento científico como íntima adhesión vital que hace posible su poema singular, casi único en la literatura clásica.

Para nuestros autores Lucrecio es un modelo más, como lo es el Virgilio de la *Geórgicas*, pero no tiene el papel que le asigna el crítico Maisières, el cual sostiene que estas obras son "des anti-Lucrèces", oponiéndose a lo cristiano al éxito renacentista del texto lucreciano. Para Du Bartas, como hemos visto, parece más exacto hablar de un Ovidio a lo divino, y la Semaine determinó obviamente las imitaciones posteriores, constituyendo un precedente inolvidable.

Lo que sí es evidente es cierto resto de una actitud resentida hacia Lucrecio, ignorado en Acevedo, aludido dos veces en Tasso, y apostrofado de modo provocativo en Du Bartas: (1)

---

(1) Semaine III, 820 sgg.

Or ie n'ignore point que celui, dont la main  
La sophie Gregeoise orna d'habit Romain,  
Et qui receut encor de sa femme peu sage  
Le breuuage mortel pour l'amoureux breuage,  
N'ait tasché de monstrier par maint subtil discours  
L'inconnue raison de si rares amours.  
Mais, Lucrèce, di-moy, quelle vertu cachée  
Tourne tousiours vers l'Ourse une aiguille touchée  
Par l'eymant tire-fer? Vray`ment si tu le peux  
D'un laurier tousiours verd ie ceindray tes cheueux,  
Te confessant plus docte es secrets de nature,  
Et que ton Empedocle, et que ton Epicure.

La actitud respecto a Lucrecio en orden cronológico sería:

DU BARTAS: mención polémica (el texto está quizás prohibido,  
o la fe calvinista del autor lo rechaza)

TASSO : reprobación sin mencionarlo ("folle", "furor let-  
terato") (1)

ACEVEDO : silencio.

Esta progresiva desaparición de Lucrecio puede indicar el agotamiento y desaparición de un problema en un principio más sentido; o más bien la falta de escrúpulos de la mentalidad contrarreformista del poeta español.

De todas formas no parece que haya elementos para fundamentar que la Semaine pueda considerarse un Lucrecio a lo divino. Diríamos incluso que a veces existe una mentalización anticientífica en cuanto la ciencia forma parte del

---

(1) Mondo creato I, 284 y II, 864. Petrocchi en nota señala la contradicción entre la evidente traducción de un lugar del poema lucreciano y la glosa al margen del manuscrito del Mondo creato que indica "Demócrito". Pero "un esempio di quanto siano talora errate le postille tassesche" podría indicar el encubrimiento por parte de Tasso de la lectura de un autor prohibido.

vanitas vanitatum. Veamos un pasaje del poema de Tasso:

Nè contra il vero insuperbire ardisca  
L'espèrienza de'mortali erranti  
Fallace e vana, a cui di pochi lustri  
Il brevissimo spazio orgoglio accresce.  
Perchè, dico io, se ben riguardi e pensi  
Il numero de'secoli volanti,  
A lui non giunge esperienza umana.(1)

versos que no sólo repiten a San Basilio, sino que según Petrocchi encubren una oposición a las observaciones que resultaron de los descubrimientos geográficos del siglo XVI. La vanidad de la investigación aparece más evidente cuando un problema está ya aclarado desde un punto de vista teológico; se renuncia entonces a buscar: "Perchè cercare?". Las diferentes teorías son como la incierta y trémula luz de las olas (2). Hay, pues, en Tasso una disposición de renuncia a priori (3), un encerrarse en su cansado y viejo mundo, en el fondo mundo simétrico, mundo "clásico". En unos versos del día IV (4) al criticar las teorías excentricistas se auspica un universo simple, perfecto y redondo, sin distorsiones, oponiendo los términos distorto corso, ineguale, non ritondo, distorce, discordi a giri, forma e ritonda e perfetta, semplice moto. Y es que en el fondo el poema de Tasso es un esfuerzo de ser "clásico" en unas condiciones en que ya no puede serlo, exactamente como el poeta que, volviendo la espalda a los nuevos tiempos, se encierra en sí mismo refugiándose en la ortodoxia y en el statu quo. Apenas

---

(1) Mondo creato III, 414-20.

(2) Ibidem III, 222 sgg.

(3) "E manca nel pensiero del Tasso ogni vero interesse di ricerca scientifica, se non di pura curiosità" G. Ragonese, Dal Gierusalemme al Mondo creato, Palermo, Manfredi, 1968, p. 83.

(4) Mondo creato IV, 1067-1071.

le queda curiosidad: lo que la tradición no haya dicho, es inútil investigarlo.

Distinta es la situación de Acevedo, extremadamente curioso y abierto a todo dato de interés (incluyendo el científico). Faltando todo estado anímico conflictivo y de escrúpulo, la ciencia viene a ser para Acevedo una posibilidad más de poesía. Como ejemplo veamos la descripción de la Vía Láctea en el día IV, esquematizando:

- Oct. 30, 1-6 bellísimo símil con el arco iris (1)
- Oct. 30, 7-8 anticipo de las octavas siguientes:  
"despertando inquietud en los mortales  
que escudriñan sus causas naturales"
- Oct. 31 Unos dicen.... [mito de Faetón]
- Oct. 31 y 32 Otros afirman.. [pechos de Juno] otros. [cielo de los guerreros] (2)
- Oct. 33 Mas yo entiendo sin duda... [mayor frecuencia de estrellas]

Acevedo es sensible, ante todo, al mito. Aunque él no se las crea, ahí están unas sugestivas fábulas; pero en último lugar acepta la explicación que ya se admite en su tiempo. Conviene recordar que el poeta francés no menciona para nada la Vía Láctea. Tasso le dedica una breve alusión (3) pero refiriéndose a dos mitos distintos, comentados con un verso que no dice nada: "così credeano, e questa è fama antica". El poeta español, quizás estimulado por Tasso hacia la acogida del motivo, acude inmediatamente a mitos más conocidos,

---

(1) Nótese como Acevedo utiliza una vez más el color.

(2) Aquí Acevedo pudo mal entender un lugar de Dante, Par. XIV.

(3) Mondo creato IV, 567-76

participando al final en la cuestión con su convencimiento personal ("Mas yo entiendo.¶"). Pero ocurre que la explicación prosaica (científica) es igualmente sugestiva para el poeta, cautivado por esta inmensa densidad de llamas en la cosmogonía primigenia.

Lo mismo ocurre con otros aspectos del mundo físico tratados por Acevedo. Personalmente no parece un entusiasta de la ciencia (1); sin embargo aprovecha símiles tomados del experimentalismo, como en la observación de un efecto óptico (2); el fenómeno, científicamente cierto, se envuelve en el ropaje de un denso y complicado lenguaje barroco llegando a la "oscura belleza".

De los tres poetas sin embargo es Du Bartas el que más participa de cierto entusiasmo cientifista, a pesar de su invectiva anticopernicana (3) y sus repetidas profesiones de fe. La ciencia es para él el outil del gran Obrero. Son los dedos de Dios los que la manejan; pero la admiración dubartasiana por el outil es tan grande que le llega a reconocer un valor intrínseco. Lo único que no puede admitir es el orgullo científico contra Dios: (4)

---

(1) Lo vemos en ocasiones convencido por explicaciones paracientíficas como en IV, 70, al tratar de la conjunción de la luna con varias constelaciones, pese a lo que opinen los científicos ("docta gente"): "Y es infalible que la docta gente/Que tus efectos no penetra y sabe,/No puede discernir perfectamente/El peligro del mal agudo y grave..."

(2) Creación del mundo IV, 26 y 27.

(3) Semaine IV, 129-36.

(4) Semaine II, 743 sgg.

Quant à moy, ie sçay bien qu'un homme docte peut  
Rendre quelque raison de tout ce qui se meut  
Dessous le ciel cambré; mais non, non si solide  
Qu'elle laisse un esprit de tout scrupule vide.  
Et quand il le pourroit, nous devons toutefois  
En vantant ces outils, vanter sans fin les doigts  
Qui les mettent en oeuvre.....

Ciertamente la fe está por encima de la ciencia, pero el autor, aun aceptando con entusiasmo su creencia religiosa, se muestra dispuesto y receptivo hacia el dato científico, desligándose intencionalmente de escuelas y teorías. Ciertamente eclecticismo platónico-aristotélico declarado con desenvoltura muestra como, en estas cuestiones, Du Bartas evitase precisamente el dogma y la rigidez de un sistema: (1)

Par le docte Lycée ore ie me promène;  
Ore l'Académie en ses ombres me mène..  
.....  
Puis soudain reuenant disciple studieux  
De l'Attique Platon.....

Ante la limitación del campo experimental, Du Bartas preconiza el valor de la duda: duda honesta, diríamos "científica", aunque en último término se resuelva en el plano de la fe:

Que cent fois i'aime mieux demeurer en ce doute,  
Qu'en errant faire errer le simple qui m'escoute (2)

Pero es el mundo del símil dubartasiano (3) el que nos descubre al poeta como atento y receptivo a la observación de los fenómenos físicos (4), le atraen los experimentos de laboratorio

---

(1) Semaine II, 893 sgg.

(2) ibidem II, 945.

(3) Véase nuestro capítulo VI.

(4) Ejemplo típico los 5 casos de demostración de la repugnancia natural al vacío en I, 323 sg.

rio (1);pero sobre todo vibra de entusiasmo ante cualquier avance tecnológico.El reloj,por ejemplo,está ya más allá del reloj quevedesco:nada sugiere sobre el tiempo y la muerte,agotándose en la descripción del engranaje en sus pormenores:

Et tout ainsi qu'on void en l'horloge tendu,  
Qu'un iuste contrepoids iustement suspendu  
Esmeut la grande roue,et qu'encor elle agite  
Par ses tours mainte roue,et moyenne,et petite,  
Le brñslant balancier et le fer martelant,  
Les deux fois douze parts du vray iour esgalant...

A pesar de la anterioridad cronológica,es éste un reloj postquevedesco.El Dios-relojero(barroco)ya se encuentra también en Du Bartas en el día I (2):

C'est luy qui tient en main de l'horloge le poids,  
Qui tient le Calendrier,où ce iour,et ce mois  
Sont peints en lettres rouges.....

Hè aquí el cuadro barroco,notación cdlorista incluída ("en lettres rouges");es éste,pues,un momento registrable ya en Du Bartas.La poesía del mecanismo del reloj nos parece de un momento posterior.En Du Bartas,a pesar de la innegable y merecida "etiqueta" de manierismo,encontramos la confluencia de momentos posterioresentre los cuales la poesía del juguete perfecto,del avance técnico,del experimento,anuncia un atisbo de cientifismo (¿preilustrado?) que el aliento religioso y el énfasis profético-polémico no llegan a cubrir del todo.

---

(1)Plomo derretido III,70;alambique III,17;fusión de metales II,265,VII,525 y VII,530;imán III,810,etc.

(2)Semaine I,381.

4.- El hombre y el mundo enfermo: la medicina.

Vale la pena dedicar un pequeño apartado de este estudio a la presencia de la ciencia médica en los tres poemas. En el día VIº de la Semaine, por ejemplo, en un esquema patrístico -seguido después por Tasso y por Acevedo- se considera el cuerpo humano renacentistamente como obra de arte, bella arquitectura, "ce palais humain" (1); pero después de la descripción exterior (ojos, manos, piernas, etc.), con una serie de preguntas retóricas (Pourrez-vous, pourray-ie; Feindray-ie le poulmon, Feindray-ie l'estomac, etc.) se pasa a la vivisección, recordando sin embargo que esta operación pertenece más a la cirugía que a la poesía, que sólo puede ofrecer una muestra:

Je ne veux despecer tout ce palais humain:  
Car ce braue proiet requiert la docte main  
Des deux fils d'Aesculape, et le labouré style  
Du disert Galien, ou du haut Herophile.  
Par cest eschantillon il me suffit d'auoir  
Tellement quellement monstré le saint pouuoir...

En realidad se ha detenido unos 50 versos sobre el corazón, pulmón, estómago y sus funciones.

En el mismo día VII no parece casual que, ante la creación de Eva, surja para el sueño de Adán la comparación con la anestesia del cirujano:

Comme le Medecin, qui desire trencher  
Quelque membre incurable, avant que d'aprocher  
Les glaives impiteux de la part offensée  
Endort le patient d'une boisson glacée  
Puis sans nulle douleur, guidé d'usage et d'art,  
Pour sauver l'homme entier, il en coupe une part...(2)

---

(1) Semaine VI, 701 sgg.

(2) ibidem VI, 901 sgg.



En el día segundo se habla de diversas enfermedades como desequilibrio de la materia en sus proporciones vitales: los cuatro casos contemplados son incurables y terminan con el mismo verso a manera de estribillo, en que la muerte es el proceso final de cada caso:

.....jusqu'à tant que ses os  
Par le gelé tombeau soyent tenus en dépos.

Esta misma "fórmula de la muerte" se repite cada 8 versos (120,128,136,144), con martilleo regular y simétrico -es el único caso en el poema-, artificio que no carece de eficacia, puesto a sellar las cuatro distintas sintomatologías.

El gusto por describir la alteración del equilibrio natural, el ver la muerte como proceso final de la enfermedad, es un rasgo que encontramos también en Tasso, en versos en los que, comenta Petrocchi, "s'avverte uno dei motivi autobiografici più sofferti": la muerte del ilusionado amante "nudrito di pensier dolci e soavi/e di speranze giovenili altero" (1) y del joven rico (2):

Domani è tinto di pallor di morte  
Con occhi ne la fronte oscuri e cavi  
O con le membra debili e tremanti  
Preme odiose piume, e ferve e langue  
Con interrotte voci a pena intese...  
Ma che? Lo spazio di una breve notte (3)  
Fianchi, stomaco, febbre ardente e grave  
L'assale e doma.....

---

(1) Véase nuestro cap. I, párrafo 3 a).

(2) Mondo creato III, 961 y III, 990.

(3) Obsérvese como un verso del Aminta es utilizado aquí en un contexto completamente distinto.

En estado de extrema gravedad el aferrarse a la vida acelerera el desastre final: (1)

Sì come egro languente è spesso ingordo  
Di caro cibo, che soave al gusto  
A la salute è reo, talchè s'avanza  
L'ardente febre, ond'ei morendo al fine  
E' de la morte sua cagione e colpa,  
Perchè male ubedì severa legge  
Che 'l medico prescrisse a' vaghi sensi;  
Così dal diletto e dolce inganno  
Fu vinto Adamo, e la cagione antica  
Egli a se stesso fu d'orrida morte.

En este caso el símil lleva implícito el paralelismo médico=Dios, sólo aludido en Tasso, pero claramente desarrollado en sus pormenores en el poema de Du Bartas: (2)

Le Medecin, qui sçait ioindre à la theorique  
L'exercice fascheux d'une longue pratique,  
Applique le remede au corps plein de langueur  
Selon la qualité de la peccante humeur.  
Guerissant cestui-ci par dietes austeres;  
L'autre par ius amers, cestui-là par cauterres;  
Et coupant quelquefois ou la iambe ou le bras,  
Aspre-doux, garantit tout le corps du trespas.  
Ainsi le Tout-puissant, selon l'humeur peccante....

Dios es el gran Médico; el hombre es el enfermo.

Acevedo amplifica y extrema estos motivos, llegando al tópico del mundo enfermo que caracteriza la época del barroco (3). La humanidad enferma llega a ser a veces el núcleo temático principal, como en las octavas 71 a 77 del día IV: los humores fríos, los catarros, las fiebres que son efectos de la conjunción de varios astros. La enfermedad viene a ser

---

(1) Mondo creato VII, 999 sgg.

(2) Semaine VII, 303.

(3) Véase J.A. Maravall, ob. cit., cap. VI.

la prueba tangible de la imagen pesimista y agónica del hombre acevediano.

Pero la enfermedad como alteración del status normal en Acevedo llega a contemplarse con regusto estético hacia la deformación del cuerpo; lo de menos es la referencia psicológica al sufrimiento del enfermo, aunque no falten acentos compasivos y humanos. El envenenado por la lucerta, por ejemplo, es el hombre no sólo deformado ("manierista") sino un paradójico no-hombre, un hombre-globo, un hombre "en sí escondido" más inspirador para el poeta que un ejemplar perfecto como Adán. Los muchos versos sobre la "fábrica humana" (que siguen, como hemos dicho, un esquema cultural común a Du Bartas y a Tasso) no pueden compararse con la bellísima octava VI, 44, de acentos quevedescos:

De todo punto en el mezclado peso  
El enfermo se esconde y se retira,  
El globo informe con hinchado exceso  
Consumiendo al doliente en torno gira;  
No puede recibir el bulto grueso  
Los miembros del que apenas ya respira;  
Al fin, al mísero hombre en sí escondido  
Desampara el espíritu afligido.

El enfermo, en cuanto "los límites humanos va excediendo", es un monstruo, un prodigio; interviene aquí el gusto por lo no-natural en el que lo anormal e infimo coincide con lo sublime y extraño.

5.- Lo curioso y extraño: excepciones  
en la "táxis" cosmológica.

A pesar del anhelo de un mundo ordenado, de una "táxis" cosmológica implícito en la intencionalidad de un poema sobre el asunto de la creación, la cultura de los tres autores con su falta de sistematización (que Donadoni llama manzonianamente "cultura alla don Ferrante") acoge, en distinta medida, hechos y creencias extrañas y a veces supersticiosas que representan una constante excepción a la norma.

De los tres es sin duda Tasso el más documentado y también el más escéptico sobre fenómenos extraños y prodigiosos. Una enumeración de casos extraordinarios referidos a árboles en el día tercero termina concluyendo

Miracol raro di Natura e grande,  
Se maraviglie fa l'alma Natura. (1)

donde el se parece limitativo. Falta el entusiasmo del primer Renacimiento por la naturaleza: aparte de que la visión de la naturaleza esté supeditada a su consideración científica, todo lo que en ella hay de milagroso debe atribuirse a intervención divina, debe tener una finalidad ético-didáctica. Por ejemplo, la amistad o enemistad de las plantas (2), que en la palmera llega a ser amor conyugal y en la higuera tiene propiedades curativas (una higuera salvaje plantada al lado de una doméstica la fortalece y la cura) se fundamenta en su enseñanza moral, y en lugar de ser

---

(1) Mondo creato III, 1287 sgg.

(2) La fuente de todo el pasaje (III, 1326 sgg.), según Petrocchi es Teofrasto.

algo que pertenece a un eventual "maraviglioso naturale" llega a ser un fenómeno inexplicable, que podemos aceptar sólo si conlleva una moralización:

Qual di Natura è questa oscura enigma?  
Forse in tal modo ell. c'insegna e mostra,  
Che da gli strani ancora a noi congiunti  
Virtù s'acquista a le buone opre, e ferma  
Costanza.....

Oscura enigma o miracol raro, toda anomalía en la naturaleza, maravillosa en apariencia, se acepta y explica en el plano ético.

En el poema francés lo maravilloso de la naturaleza se cifra no tanto en casos anómalos, como en la no-correspondencia de la imagen con la realidad. Un ejemplo clarísimo es la descripción del mar y sus habitantes (1). Mediante el procedimiento estilístico de la anamorfosis -típico del manierismo- se presenta una realidad no tanto deformada, sino con interferencia de planos. Las profundidades marinas repiten algunas características del aire:

L'onde a comme le ciel lune, soleil, estoilles.  
Neptun non moins que l'air abonde en arondelles.

pero también otras de la tierra, en su vegetación:

La mer a tout ainsi que l'element voisin,  
Sa rose, son melon, son oeillet, son raisin,  
Son hortie poignante, et cent mil autres plantes.

El mar es también un almacén de objetos de utillaje:

---

(1) Semaine V, 35.

Qui tantost dans les flots, ores contre des roches  
Produit fecondement des aiguilles, des broches,  
Des pennaches, des coins, des pinceaux, des marteaux,  
Des tuyaux, des cornets, des rasoirs, des couteaux.....

No sólo se centra la atención sobre una particularidad curiosa y extraña, sino que toda forma, toda apariencia natural puede recordar a otra perteneciente a distinto campo y ser, por eso mismo, admirable. ¿Qué lejos estamos de la visión "clásica" de la naturaleza, en la que cada cosa sólo se identificaría consigo misma! Desde la fijeza emblemática de los árboles de Sannazzaro y después del estremecimiento de las plantas del Aminta, estamos en medio de una naturaleza totalmente falsa, en una plantación de rosas, melones, claveles, ortigas que parecen tales pero son... algas y elementos del paisaje submarino. Ya hemos visto, por otra parte, como en el Mondo creato tassiano la vuelta a lo moral y casi a lo divino de la naturaleza cumple este mismo efecto deformador.

En Acevedo la moralización es mucho menor, así como infinitamente mayor es la atención al hecho anómalo o curioso.

Las fuentes maravillosas, por ejemplo, cosa peregrina, se glosan con una consideración prosaica (1)

Yo sin duda tan raras experiencias  
Diría que eran fábulas y errores,  
Si con averiguadas apariencia  
No lo afirmaran doctos escritores....

que en cierto modo sirve de justificación al poeta. Sin duda no interesa tanto la mayor o menor credibilidad de los fenómenos como su sugestividad: así las ostras que abortan cuando hay tormenta (2), el emparejamiento del sargo con la cabra (3),

---

(1) Creación del mundo III, 46 a 51.

(2) ibidem V, 30.

(3) ibidem V, 17..

la "amorosa junta" de la anguila con la serpiente (1) , así como otras muchas imágenes (la salamandra, el Fénix, etc.) interesan desde el punto de vista artístico, estético. Podríamos decir de Acevedo lo que D. Alonso dice de Góngora (2):

...sabe, en la mayor parte de los casos, lo fabuloso de estas ideas, pero le gusta volver artificiosamente a las representaciones de la antigüedad....éstas tienen la verdad relativa de una lograda belleza.

En cuanto al paisaje, Acevedo aprovecha en gran medida el tópico virgiliano de las cuatro estaciones y le da un aspecto exuberante y casi escenográfico a base de "vistoso ornato": véase al respecto la descripción del Edén en el día sexto, o también la de Vera de Plasencia (3): En el día tercero, especialmente dedicado a la vegetación, el inventario de árboles es amplísimo comprendiendo gran cantidad de arbustos y flores; se añade al tópico de la rosa todo un variopinto y matizado jardín: lirio, clavelina, amaranto, jacinto, violeta, amapola. La naturaleza acevediana es un espectáculo triunfal: sus flores se multiplican, sus frutos intensifican su color y a veces se agrupan en bodegón (4), con colorido de rubíes, esmeraldas y oro.

Aunque en realidad según Acevedo cualquier cosa puede ser prodigiosa dependiendo de la óptica con que la enfoquemos (5), el poeta no deja de registrar ninguna "rara experiencia" de la naturaleza. Lo que menos le interesa es su explicación racional o su interpretación moralizadora.

---

(1) Creación del mundo V, 19-23. Véase nuestro párrafo siguiente.

(2) Estudios y ensayos gongorinos, Gredos, p. 104.

(3) Creación del mundo, IV, 92 sgg.

(4) ibidem, III, 104.

(5) ibidem, IV, 105.

#### 6.- Relación con la Emblemática.

Aunque es imposible examinar detenidamente este aspecto en nuestro estudio, no podemos dejar de lado la referencia a la Emblemática para definir mejor el enciclopedismo de los tres poemas. Este no es de tipo exhaustivo, sino que selecciona los temas tratados. Fenómenos atmosféricos, animales, plantas, se enumeran y comentan según un criterio que de ninguna manera podemos juzgar, con mentalidad de hoy, curioso y arbitrario.

Como afirma A. Sánchez (1) la Emblemática surge al mismo tiempo que la literatura, y las interferencias entre las dos son tan estrechas que hacen algo difícil moverse en este campo de interrelaciones.

Ante todo es imprescindible señalar que la Emblemática en el tiempo en que se escriben los tres poemas es un hecho cultural de gran alcance en Europa y que su difusión haría familiares a los lectores de la época imágenes que se nos antojan ahora extrañas o rebuscadas. La moda de los emblemas, que se arraiga en su origen en las primeras interpretaciones bíblicas y en la alegoría medieval, para luego conectarse con el gusto figurativo renacentista, en el período representado por nuestros poemas viene a coincidir con la difusión de medios audiovisuales (2).

Ya Alciato en su obra De verborum significatione, Commentaria, l. I, había declarado:

---

(1) A. Sánchez Pérez, La literatura emblemática española del siglo XVI y XVII, Madrid, SGEL, 1977, p. 56.

(2) Véase J. A. Maravall, La cultura del barroco, cit, Apéndice



Verba significant, res significantur. Tametsi et res quandoque; etiam significant, ut hieroglyphica apud Horum et Chaeremonem, cuius argumenti et nos carmine libellum composuimus, cui titulus est Emblemata.(1)

Las palabras significan, las cosas son significadas; pero las cosas también a veces significan. En esta época contradictoria en que tantas relaciones se invierten -pién- sese en la gran difusión del tópico del "mundo al revés"- esta significación de las cosas adquiere una importancia extraordinaria: una posible perspectiva de las obras que estudiamos es la de considerarlas amplias recopilaciones de emblemas, sobre todo en algunos "días" como el quinto y el sexto.

Los Emblemata de Alciato se publicaron por primera vez en latín en 1531 (edición de Augsburg); y en París se imprimían ya en 1534, nueve años antes de la aparición de una Emblemática francesa (1543 con la recopilación de E. Corrozet). A. Sánchez señala la fecha de 1581 para la producción del género en lengua española (Empresas de Juan de Borja, Praga 1581), pero por supuesto en la península ibérica se conocieron los emblemas de Alciato mucho antes. La primera traducción de éstos al castellano se debe a Daza Pinciano, Lyon 1549; está en la Biblioteca Nacional y ha sido recientemente publicada en facsímil(2). Personalmente hemos tomado visión de un Alciato en latín, que se encuentra también en la Biblioteca Nacional, de

---

(1) Citamos de la edición de Lugduni, 1540, Commentaria, l. I, pag. 5. El subrayado es nuestro.

(2) Alciato, Emblemas, Madrid, Editora Nacional, 1975, con prólogo de M. Montero Vallejo.

con fecha: 1550 (Lugduni, apud M. Bonhomme) que nos parece de gran interés por estar no propiamente traducido, sino comentado a mano (letra del s. XVI), grabado por grabado, en español. El anónimo comentador representa, por así llamarlo, un intento de traducción: a la vez que explica el dibujo y aclara el significado en español, ofrece lo que él llama la construcción de los versos latinos, o sea los pone en prosa ordenando el latín según la sintaxis romance. Estas anotaciones e intervenciones a mano, contemporáneas a la primera traducción de Daza Pinciano indican la difusión temprana de Alciato en España y la inclinación a vulgarizar estos temas, que llegarían a ser ya de dominio común en el momento en que Acevedo escribió su Creación del mundo.

Los tres autores no utilizan del mismo modo el repertorio emblemático. En los tres encontramos una gran cantidad de emblemas y señalaremos los que nos parezcan más significativos.

Consideremos ante todo las tres partes fundamentales del emblema (1) -mote, dibujo y moralización- y sus modificaciones en los poemas estudiados.

El de la rémora (pez) aparece en Alciato dos veces: en el emblema 20 "Maturandum" en que el conjunto rémora-flecha indica el ideal de una oportuna medietas entre tardanza y apresuramiento que se corresponde con otros mote de gran difusión en la Emblemática ("Festina lente" etc.); y en el emblema 82 "In facile a virtute desciscentes" en

---

(1) Partes claramente descritas en A. Sánchez, ob. cit.

un contexto exactamente igual al de nuestros poemas, emblema que el comentador español al que nos hemos referido ilustra con las palabras:

Pinta un navío ligero y una rémora peze pequeño que le detiene. Contra los que fácilmente se apartan de la virtud.

En Du Bartas la rémora ocupa los versos V, 390-420 o sea 30 versos. Está introducida y comentada por preguntas retóricas (¿por qué no hablar de la rémora? dínos, rémora, ¿cómo puedes? etc.) y la propiedad del pez se describe extremando la situación, imaginando una gran tempestad y una serie de circunstancias que hacen más prodigiosa la inmovilidad del navío.

En Tasso se dedican a la rémora 7 versos (1): 4 al fenómeno en sí y 3 que lo introducen con la consideración de que la grandeza de Dios se manifiesta también en las cosas pequeñas (reflexión que ya está en San Basilio).

En Acevedo la rémora ocupa 40 versos (5 octavas) de prolija descripción del fenómeno maravilloso exacerbando las condiciones en que el navío resiste, y amplificando la escena mediante comparaciones con la firmeza del pino (en Du Bartas era una encina), con la de la alta roca, con el valor de la gama herida -probablemente se trata de la utilización de otro emblema- y con la desesperación del marinero triste, confuso y lleno de temor (2).

Podemos concluir que es reconocible en los tres poemas el emblema 82 de Alciato pero su utilización es peculiar: ha desaparecido todo rastro de la moralización de Alciato

---

(1) Mondo creato V, 598-605.

(2) Creación del mundo V, 10-14.

o sea de que "por una pequeñez puede el hombre apartarse de la virtud" (1) que era la parte más importante del emblema, la más prolija. Piénsese tan sólo en las empresas de Saavedra Fajardo en las que ya se ha roto la proporción entre mote-dibujo (mote conciso, dibujo sencillo) por un lado y comentario político por otro, que llega a ser de gran extensión. En nuestros poemas ha ocurrido todo lo contrario: lo que más se ha aprovechado es el grabado, que mediante unos símiles acoge en Acevedo a otros grabados: la gama herida, el pino excelso, la alta cumbre, en una orgía de imágenes.

Este ejemplo de la rémora, significativo como tendencia, no puede considerarse sin embargo como absolutamente representativo. Muchas, muchísimas veces la moralización del emblema entra a formar parte del texto, sobre todo en el poema de Tasso (2) en el que hemos fichado más de 40 "moralizaciones" (de plantas, animales, y de fenómenos naturales) de las cuales gran parte se encuentran ya en la Emblemática y -lo que es más importante- reproducen exactamente el esquema del emblema. Por ejemplo el episodio de la caza del cangrejo a la ostra en Tasso (3) reproduce

---

(1) Daza traduce así al castellano el emblema de Alciato: "Contra los que fácilmente se apartan de la virtud": Como a una nao la rémora detiene/Menospreciados los remos y el viento,/Ansí poca ocasión a algunos tiene/A que no alcançen de virtud aumento,/Como es un feo amor que no conuiene/O por razón de un pleyto descontento,/Que a los mançebos de índole excelente/Estorua a que su sciencia se acreciente.

(2) Un mayor afán moralista hemos observado ya en Tasso a propósito de la utilización de las fuentes patrísticas; es el que da mayor cabida a la interpretación alegórica de San Ambrosio. Véase nuestro cap. II.

(3) Mondo creato V, 372-404.

con fidelidad la neta tripartición, normal en todo emblema,  
en mote-grabado-comentario:

MOTE(3 versos)

Or d'un minuto animaletto e vile  
Riconosci l'insidie e i falsi inganni,  
E fuggi omai di frodi indegno esempio.

GRABADO(15 versos)

Il granchio la soave e dolce carne  
Brama de la marina e nobil conca  
Difficil preda, e preziosa e cara...  
.....  
Che fa dunque egli? quando in mar tranquillo  
.....  
Gode la conca, e si dispiega e spande,  
Allor quasi di furto egli nascoso  
Un picciol sasso entro vi getta, e vieta  
Ch'ella più si ricopra e si richiuda.

COMENTARIO MORALISTA(12 versos)

Oh di malizia, e d'uomo iniquo e scaltro,  
Ma pur di rozza e d'infeconda lingua  
Maligno magistero e muta fraude!  
Tu, se ami imitar l'industria e l'arte  
Ne l'acquistar, de'tuoi vicini il danno  
Schiva, e non fare a'tuoi fratelli oltraggio.  
Fuggi de'condannati il vile esempio...  
.....

El número de versos dedicados a cada parte revela la  
estructura del emblema, dándose mayor importancia al  
grabado(15 versos), dedicándose también con cierta proli-  
jidad al comentario, y reduciendo a tres versos la breve  
presentación del tema(lema o mote).

Otras veces el mote se funde con el dibujo (esto ocu-  
rría con la Emblemática: caso del emblema con mote inscri-  
to en el grabado) y sólo quedan dos partes, tema y comen-

tario moral, cuando se habla del comportamiento ejemplar del sol que no se sale de su recorrido (1):

MOTE-DIBUJO (2 versos)

Or mentre il sol per l'alta via rotando  
Giamai no esce dal camin prescritto

COMENTARIO MORAL (3 versos)

Mostra con questo chiaro illustre esempio  
Al Monarca del mondo il calle angusto  
Da virtute e da legge a lui prefisso.

En cuanto a Du Bartas, llega a atribuir enseñanzas morales hasta a elementos del mundo mineral. Por ejemplo el diamante y el oro deben servir al cristiano como ejemplos de entereza (2):

Et comme d'autre part le riche diamant,  
Soit au fer, soit au feu resiste obstinement;  
L'homme vraiment Chrestien, bien qu'il n'ait iamaïs treue,  
Doit mespriser des grands et la flamme et le glaive:  
Ou si d'un feau pesant l'impiteuse rigueur  
Du siège de constance esbranle un peu son coeur,  
Il doit imiter l'or, duquel la riche masse  
S'estend bien tant qu'on veut, mais jamais ne se casse:  
Et cuite, perd en l'air, ou par ses jaunes bords,  
Sa lie, et non son poids, sa crasse, et non son corps.

Detrás de estos versos sin duda están presentes motivos de la Emblemática: sin embargo, si buscamos la tri- o bipartición característica, observaremos que ha habido fusión y hasta confusión entre lema, imagen y comentario moral. Los primeros cuatro versos (ejemplo del diamante) pueden dividirse en lema y comentario moral (2 y 2), pero los versos que siguen invierten el orden (el oro es el cristiano--> el cristiano debe ser como el oro) llegando a ser

---

(1) Mondo creato IV, 952-56.

(2) Semaine VII, 525 sgg.

más bien un símil literario. La estructura emblemática se va perdiendo, aunque se conserva el espíritu moralista que la anima hasta el punto que extensos pasajes del poema constituyen ni más ni menos que largas listas de exempla. Los 27 casos que registra Reichenberger en la Semaine (entre plantas, animales, etc.) deben considerarse una indicación aproximada ya que el erudito alemán no considera situaciones típicas como la lucha entre dragón y elefante (comparada a las guerras de religión en Francia; precisamente es un grabado frecuentísimo en la Emblemática según A. Sánchez), ni las fábulas morales extensas como la de Androclo y el león.

En Acevedo puede hablarse de considerable reducción del comentario moralista. En todo el poema encontramos cuatro casos de tipo emblemático, con virtudes típicamente hispánicas:

- 1) la rosa (III, 91) "no hay gozo sin pesar"
- 2) la palmera (III, 89) "comportamiento heroico en las adversidades"
- 3) la tórtola viuda (V, 99) "fidelidad conyugal de la mujer"
- 4) la paloma (V, 100) "castidad de la mujer".

La tendencia a "desmoralizar" el emblema, acogiendo tan sólo lo sugestivo de la imagen, que hemos notado al principio con el ejemplo de la rémora, es un hecho constatable ya en Acevedo. Este a veces puede mencionar las virtudes de un animal, pero no por eso lo propone como ejemplo; deja que el lector advierta por su cuenta la ejemplaridad, descuidando el didactismo y la sentencia a favor de la imagen, la cual, como en el dicho vulgar, "vale más que mil palabras". Son muchas las octavas que probablemente se co-

respondan con un grabado emblemático, como esta imagen del león:(1)

Con los tiernos cachorros abrazado,  
Por llevarlos a dulce salvamento,  
Menosprecia el león encarnizado  
Del cazador el ímpetu sangriento;  
Y en las feroces garras confiado,  
Conserva el concebido atrevimiento,  
Sin temer las saetas atrevidas  
Con rigor de los arcos sacudidas.

Pero el elemento del color interviene a menudo, y del grabado se pasa al cuadro:(2)

¿Qué cosa hay más hermosa a nuestros ojos  
Que el ver sobre los árboles colgados  
De las pendientes vides los despojos,  
Con diversos colores matizados?  
Cuyos racimos de rubíes rojos  
Y topacios en llamas abrasados  
Que en alto entre esmeraldas resplandecen,  
Collares de los árboles parecen.

Veamos, como último ejemplo significativo, un tema de la Emblemática recogido por Acevedo y no por sus predecesores. Se trata del emblema de Alciato nº 191 titulado "Reuerentiam in matrimonio requiri". Nuestro comentador español comenta así el dibujo:

Pinta una víbora macho que llega al mar a llamar a la murena y antes que se junte con ella vomita la ponçonia por no matarla y así viene la letra de que se requiere reuerencia en el matrimonio.

---

(1) Creación del mundo V, 41.

(2) ibidem III, 99.



Lo primero que observamos es que Alonso de Acevedo, al que sabemos tan partidario de la santa institución del matrimonio (como se aprecia en la escena de la creación de Eva) ha prescindido de este significado de soltar la animadversión y discordia a favor de la unión matrimonial (1); al contrario parece como si la considerara un acto de adulterio ("adúltera anguila") quizás porque se realiza entre especies diferentes. En este sentido el desarrollo del episodio - que en Acevedo termina con la muerte- podría considerarse ejemplar, pero por otra parte no hay ningún tipo de explicación o moraleja final. Hay que observar también que al lado de adúltera anguila se habla de bodas y de esposa: esto excluye que se trate de adulterio castigado.

¿Cuál es entonces el significado que ha dado el autor a esta escena emblemática? A través del desenlace trágico del episodio nos ha dejado Acevedo una versión original del viejo tópico de la coincidencia amor=muerte. El tema está distribuido en 5 octavas:

- 19) Preliminares de seducción hacia el "sabroso y deshonesto juego";
- 20) Depósito del veneno en una roca como preparativo;
- 21) Amorosa junta;
- 22) Vuelve a buscar el veneno; se lo han quitado; presagio de muerte;
- 23) Muerte de la serpiente.

---

(1) Ya la traducción de Daza simplificaba y reducía este significado a la necesidad de común acuerdo en el matrimonio: "Quando de Venus en furor se enciende/La bñora y se allega ala ribera/Pidiendo con siluar lo que pretende/A la Murena faz salir a fuera/Que con presteça da lo que ya entiende/Mostrando a los casados la manera/Como á de ser el thálamo tratado/Con ánimo de entrambos concertado."

Vemos como el grabado ha perdido su fijeza recibiendo dinamismo y vida al considerar el antes y el después de la escena en dos octavas respectivamente (19-20 y 22-23). La misma octava 21, en posición central, describe el emparejamiento con profusión de términos dinámicos:

Herido con la flecha rigurosa  
Del blando amor, pasea en la ribera,  
Por verse en compañía de su esposa  
A quien en la bañada arena espera;  
La cual del agua sale presurosa,  
Más que del arco la saeta fiera,  
Y alegres, del gran piélago en la punta  
Ambos celebran la amorosa junta.

Puede decirse que sólo este último verso representa el grabado del emblema. Los otros 39 versos, extraordinariamente logrados, están inspirados en la cosmovisión de Acevedo: la sensualidad como pecado (octava 19: ansias, apetito ciego) que lleva en sí su mismo castigo (octava 23: vergüenza, dolor, muerte).

Si por una parte la aportación de la Emblemática es esencial en Acevedo como prevalencia del lenguaje de la imagen, en casos como éste el emblema ha quedado muy atrás, perdiendo no sólo su coletilla moralista sino también la fijeza ejemplar del grabado, que se ha vuelto escena animada, pequeño episodio de la vida que palpita en cada ser del mundo vegetal y animal, mundo regido por las mismas leyes del momento histórico que vive el autor.

-186-

C A P I T U L O      Q U I N T O

ENTRE MUNDO PAGANO Y MUNDO CRISTIANO:

ALGUNOS NUCLEOS TEMATICOS COMUNES

1.- El caos.

Según J.M. de Cossío (1) el caos sería uno de los mitos con menos difusión en el ámbito de la literatura española. En realidad el mediocre poeta de finales del siglo XVII citado por el ilustre erudito, un tal fray Juan Bautista Aguilar, resulta ser el epígono de una serie de poetas que trataron el tema, algunos de ellos no tan oscuros, como Bernardo de Balbuena (2) y el mismo Acevedo, sin duda fuente de Balbuena; por obvias razones de cronología no pudo ser al revés, como en cambio sostiene A. Papell (3). Creemos que la fuente directa de Acevedo es Du Bartas, aunque éste a su vez sea imitador de la traducción ovidiana de Anguillara, conocida en esos años en Francia (4). Andrea dell'Anguillara, traductor italiano de la Metamorfosis, es la fuente indiscutible de toda la tradición europea manierístico-barroca sobre el caos, como ha demostrado A. Rodríguez Moñino en un importante artículo de título pirandelliano. (5)

---

(1) Fábulas mitológicas en España, Madrid, Espasa, 1952, p. 478.

(2) El Bernardo, B.A.E. nº XVIII, pág. 300.

(3) Literaturas Hispánicas II, 766.

(4) Sobre el conocimiento de Anguillara por parte de Du Bartas véase Fucilla, Relaciones hispanoitalianas, Anexo R.F.E. nº LIX, 1953, p. 117.

(5) Cuatro textos españoles en busca de una posible fuente italiana, en Quaderni ibero-americanani, XVI, 1954. Véase la respuesta de Fucilla y otros en el número siguiente (XVII, 1955).

Pero en nuestro estudio la italianidad de la fuente nos plantea la cuestión de por qué precisamente Tasso, el poeta italiano, no recoge este tema, o lo recoge de una manera distinta, desinteresándose del que tuvo que ser motivo literario de enorme difusión, diríamos que de moda en Europa. Creemos que se trató de un escrúpulo religioso: el motivo del caos es más pagano que cristiano, a pesar de que la Biblia contenga una breve alusión a una situación de desorden, oscuridad y aguas anterior a la creación (1). El considerar lo que hubo antes de la creación divina es ocuparse de algo que está fuera de la cosmovisión cristiana, fuera de un orden providencial que lo explica todo. Recordemos que el caos aparece ya representado en la atormentada concepción miguelangelesca de la Capilla Sixtina como fondo oscuro de noche y tiniebla, materia que espera ser domada y ordenada por la presencia maciza de Dios. El último poema de Tasso, cuyo acento más auténtico es, como ya hemos visto, el anhelo de paz y el cansancio de todo, es incompatible con la poesía del caos.

Puede hablarse en cambio de congenialidad con el tema en un poeta de la actividad vital de Du Bartas, hombre que lucha y vive por su fe, en una situación precisamente caótica de su país, situación que deploraba en nombre de la fraternidad cristiana, pero que quizás tuviese para él algún aspecto revulsivo y esperanzador (con la ayuda divina podría salir de ella una nueva Francia).

---

(1) Génesis I, 2.

Por otra parte de un punto de vista más estrictamente literario el bisticcio de Anguillara seducía más a Du Bartas que a Tasso: era un ejercicio de manierismo literario a base de superlatividad ilimitada propia de las fórmulas litúrgico-bíblicas (d'abysmes un abysme, un chaos de chaos), y de paradójicas expresiones antitéticas cercanas al oxímoron: un corps mal compassé, un tas mal entassé, etc. El arte es difícil, o no es arte. El tópico del caos viene a ser precisamente todo lo contrario del conjunto estilizado de módulos fijos renacentista en que las cosas son lo que son. En el caos las cosas son lo que no son: (1)

Bref, forge en ton esprit vne terre, qui vaine,  
Soit sans herbe, sans bois, sans mont, sans val, sans plaine;  
Un ciel non azuré, non clair, non transparent,  
Non marqueté de feu, non vousté, non errant;  
Et lors tu conceuras quelle estoit ceste terre,  
Et quel ce ciel encor où regnoit tant de guerre.  
Terre, et ciel, que ie puis chanter d'un stile bas,  
Non point tels qu'ils estoient, mais tels qu'ils  
n'estoient pas.

Es interesante la falsa modestia del poeta pretextando su stile bas; el comentador Reichenberger la acerca a la actitud de Dante en Inf. XXXII, 1, el cual también se disculpa aduciendo

che non è impresa da pigliare a gabbo  
descriver fondo a tutto l'universo...

Si es difícil describir el universo, cuánto más el caos! Tal empresa además no se quedará en un esfuerzo solitario, sino que tendrá resonancia proyectándose en una multitud

---

(1) Semaine I, 251 sgg.

de lectores. En el tema del caos Du Bartas desea más que nunca conectar con el lector para que él vea este cielo no-azul (tu conceuuras, forge en ton esprit). Así el caos no sólo es motivo congenial a Du Bartas sino que es el más apropiado a su sensibilidad manierista. Como después de un apagón los colores resultan más vivos y las formas más nítidas, con la representación del caos dubartasiano el efecto que se consigue es el de resaltar más la misma naturaleza, exaltada via negationis. Destacan los símiles sobre la negrura, elaborados con gusto rebuscado y preciosista. (1).

En cambio para Tasso el caos es sólo sinónimo de muerte y destrucción, así como lo sería toda posible desviación del orden y del statu quo. En el poema tassiano hay sólo una breve alusión al caos, al referir que Dios dio cohesión y equilibrio a la materia en el acto mismo de la creación. Que la materia en sí estuviese sujeta a natia orrida guerra no es seguro para Tasso, es sólo la opinión de algunos autores; el poeta no niega ni afirma nada al respecto, pero de todos modos la llama orribil mischia, ritrosa, fella, ribellante, discorde, incomposta, rozza: connotaciones tan negativas que acercan esta condición de la materia a la nada:

Onde quella incomposta e rozza mole  
Nè tutto era, ma nulla, e nulla apparve (2)

---

(1) Semaine I, 275.

(2) Mondo creato I, 343.

Imposible concordar la creación cristiana ex nihilo con la cosmogonía ovidiana. El caos que en ésta era un sugestivo contrasentido, paralelo al tópico literario de los adynata o del mundo al revés, en Tasso sólo significa autodestrucción y muerte:

Se medesma perdeva, e fiera morte  
Era la sua vittoria..... (1)

En Acevedo encontramos un rastro del rechazo cristiano del caos en la manera de presentar el tema, aludiendo en primer lugar a Ovidio. Dando a Ovidio lo que es de Ovidio, con la mención directa de la fuente se exime Acevedo de toda personal responsabilidad ante el tema. Es una solución, diríamos, maquiavélica, que deja el campo abierto a las ficciones de la poesía: el poeta puede así apropiarse tranquilamente del caos ovidiano modificándolo mediante la amplificación, con personal regusto del contraste y de la paradoja (caos opuesto a cosmos, descripción via negationis). La bizarra y famosa octava imitada de Anguillara es la que más ataques le ha valido a Acevedo por parte de los pocos críticos que se han ocupado de su obra:

Adonde el cielo, mar fuego, aire y tierra  
E<sup>n</sup> la tierra, mar, fuego, aire y cielo,  
Y estaban cielo, mar fuego, aire y tierra  
Junto con tierra, mar, fuego, aire y cielo;  
Pero con cielo, mar, fuego, aire y tierra  
Dicordes tierra, mar, fuego, aire y cielo,  
Era el cielo en mar, aire, en fuego, en tierra,  
Y era en el cielo el mar, fuego, aire y tierra.

---

(1) Mondo creato I, 340.



Acevedo ha aplicado la idea de Anguillara a la estructura de su propia octava, colocando mar y fuego en posición central (antes y después de la cesura) en los primeros 6 endecasílabos. El alarde de recursos técnicos, extrema consecuencia de un manierismo del que la poesía petrarquista es la principal responsable en Europa, quizás alcance aquí resultados poéticos discutibles. Pero no será inútil señalar que es ésta la primera, pero no la única octava acevediana dedicada al caos. El tema en sí ocupa las octavas 7 a 11 del día primero, pero es evocado en otras partes del canto, como las octavas 44-45-46, en las que domina el cromatismo sobre tonos oscuros, la fascinación de la inmensa noche sobre cuyos abismos se yergue titánica y miquelangelesca la figura de Lios:

Y así al punto que el Padre de la altura  
En arco alzó la redondez primera,  
Quedaron las tinieblas escondidas  
Dentro de sus espacios incluídas.

La enumeración de cosas oscuras ya estaba en Du Bartas, pero allí los recuerdos eruditos se adensaban llegando a sofocar la indudable belleza de los versos: (1)

La palpable noirceur des ombres Menphitiques,  
L'air tristement espais des brouillards Cimmeriques,  
La grossière vapeur de l'infernal manoir....

Acevedo evoca sombras por todos conocidas y comprobables

---

(1) Semaine I, 275.

en la experiencia diaria:(1)

Las sombras de los bosques acopados,  
Y de las selvas densas y apretadas,  
Los aires con las nubes ofuscados,  
De turbulenta tempestad cargadas,  
Los nocturnos vapores añublados,  
Y cuantas negras cosas hay criadas,  
Cubrían deste caos feo y inculto  
El espantoso, informe y tosco bulto.

Las octavas siguientes acogen símiles ya usados por San Basilio y por las Escrituras, a los que Acevedo añade la fuerza icástica que observamos en ciertos sermones barrocos, como en la imagen palpable y viva del calor fecundo con que se empollan los huevos:

El Espíritu Sancto y glorioso  
Andaba, y fomentándola [la noche espantosa] asistía  
Cual la paloma que los huevos cría.

La referencia al mundo sensorial -lindando con lo vulgar- <sup>ar</sup>ma la poesía de corporeidad y sensualismo (negras cosas y bulto) que nada deben ya a Anguillara, inspirador del motivo inicial, ni en definitiva a la elucubración intelectual de Du Bartas, aunque este último pueda considerarse como su precedente más inmediato.

Del caos acevediano al prosaico de los pareados de fray J.B. Aguilar, propio de "un ingenio barroco en plena decadencia" (J.M. de Cossío), no hay más que la degradación de la obra de arte al objeto "kitsch", normal en el barroco (2). Impiden esta degradación en Acevedo su formación sólida sobre los clásicos, su conocimiento de Ovidio, y sobre todo la indudable calidad de su poesía.

---

(1) Creación del mundo I, 45.

(2) Véase J.A. Maravall, ob.cit cap. III.

## 2.- El sol.

La tierra misma giraba en torno al sol, en lugar de hacer girar el cielo estrellado en torno a sí; como una estrella más entre las innumerables estrellas, se vio lanzada a los amplios y lejanos espacios celestes, para recibir del sol luz, calor y energía.

Así describe A. Hauser ese giro copernicano que ha llegado a ser un tópico en la historia de la cultura(1). Tras subrayar la importancia del hecho en el nacimiento del manierismo señala este competente especialista una línea divisoria -el año 1600- en la cronología de la difusión de la nueva teoría:

La teoría copernicana se publica en 1543 y sólo en el s. XVII, a través de Kepler y Galileo, va a extenderse verdaderamente su influencia. (1)

Los tres autores que estudiamos se quedan más acá de esta línea; incluso Acevedo (que publica su poema en 1615), por su condición de canónigo en Roma y el clima postridentino en que se mueve. Su imagen del universo es en esencia la propia del Renacimiento, geocéntrica y antropocéntrica; pero ello no impide que podamos captar en ellos cierta inquietud intelectual y ciertos síntomas de desconcierto.

En Tasso se establece, como glosa al pasaje bíblico de la creación de la tierra anterior a la del sol (2), una confrontación sol-tierra con superioridad de esta última, en versos cuyo tono violento indica como el sistema antiguo se viese de alguna manera afectado por las nuevas concepciones.

---

(1) A. Hauser, ob. cit., p. 107.

(2) Mondo creato III, 826 sgg.

En Du Bartas registramos (1) una defensa demasiado apasionada del sistema ptolemaico, con tono de abierta polémica:

Il se treue entre nous des esprits frenetiques  
Qui se perdent tousiours par des sentiers obliques...

Rasgo común a los tres autores es la simétrica ecuanimidad en la alabanza de sol, luna, estrellas, como si su cielo se resintiese en algo de la nivelación operada por la revolución copernicana en la que

...el cielo y la tierra, el sol y las estrellas, la luna y el mundo sublunar constituían ahora un universo esencialmente igual.....(2)

Frente a esta igualación los tres poetas reaccionan con un elogio desmesurado de la tierra (día III); la alabanza del sol, que sigue a la del Zodíaco y de la luna, se hace en gran parte a base de apelativos clásicos y aprovechando tópicos mitológicos manidos.

De los tres poetas es Tasso el que menos desarrolla el motivo del sol. En Italia este motivo no dejaría de conllevar cierto matiz herético, desde el himno al sol de Marsilio Ficino hasta la Città del sole de Campanella. El sol en el Mondo creato inspira versos bellísimos, pero también inspira la invectiva contra el culto solar de los pueblos del nuevo mundo (3). Esta invectiva quizás no se explique sólo con el exceso de escrúpulos del poeta; en efecto, en otro pasaje aparece, en términos de inconmensurabilidad cuantitativa, el ex-

---

(1) Semaine IV, 125-136.

(2) A. Hauser, ob. cit., p. 107.

(3) Mondo creato III, 862-900.

tremado abismo entre luz solar y luz divina, mundo físico y mundo teológico (el sol es un pálido rayo al lado de Dios) (1). En otro lugar (2) se medita sobre la muerte inevitable del sol, que perecerá como todo lo creado, aunque parece no tener fin. El sol es bello, pero esa belleza no debe engañarnos, como no engaña al poeta y no le impide ulteriores consideraciones sobre su finitud:

E s'egli è pur sì bello, o pur sì grande,  
E sì veloce..... (3)

En cambio Lu Bartas aparece totalmente deslumbrado por la belleza del sol, y no escatima ningún recurso estilístico hacia la obtención de una imagen de gran plasticidad: la constante referencia mitológica (Apolo, Febo), la repetida alusión a la cabellera rubia (perruque blonde), el desarrollo pormenorizado de las relaciones amorosas con la luna. Interesante la comparación con un príncipe rodeado de vasallos (4).

En Tasso el sol es, todavía, más clásico, es sobre todo el espectáculo de la naturaleza al amanecer (5), aunque en un lugar del poema asome la bellísima imagen -plástica, miguelangelesca- del gigante alto e superbo (6), imagen sin embargo sólo sugerida y no desarrollada, y lejos de cualquier referencia mitológica. Más que en la figuración del

---

(1) Mondo creato IV, 729-31.

(2) ibidem IV, 133-42.

(3) Estos versos y los siguientes pueden haber sugestionado al joven Foscolo de Al sole (vv. 49-54) y del Ortis.

(4) Semaine IV, 519 sgg.

(5) Mondo creato IV, 372 sgg.

(6) ibidem IV, 298-305.

personaje Sol el acento cae en Tasso sobre la luz, luz que elimina

La mestizia e l'orror d'oscura notte (1)

Es la misma aspiración a la luz que le lleva a celebrar ese octavo día formulado concretamente en la liturgia católica, día sin noche y sin sombra de pecado, que llegará después del Juicio final. Mientras el día cuarto, dedicado a los astros, se concluía en Du Bartas con ejemplos bíblicos (uno del Nuevo y dos del Antiguo Testamento) de alteración de la función solar, en Tasso el mismo día se termina con la visión apocalíptica del Dies irae. Sobre el sol también <sup>se</sup> cierne la finitud, la muerte: la nueva luz que llegará después no será solar, sino de un distinto orden de cosas.

En la parte final del día cuarto Acevedo toma de sus dos predecesores. De Du Bartas toma el episodio del eclipse solar a la muerte de Cristo, pero le da el tono apocalíptico observado en Tasso, que adquiere más relieve en el poeta español, por el contraste con el tono idílico de las octavas precedentes. Se consigue así un efecto totalmente distinto, dándose a la visión destructora y pesimista de Tasso un sentido y contenido concreto, el religioso de la muerte del Señor.

También es original el sol de Acevedo respecto a sus dos predecesores ya que en éstos no encontramos los ver-

---

(1) Mondo creato IV, 371.

sos sobre la virtud fecundante, que recuerdan la elegía  
al sol de Campanella:

Tú abres los poros de la tierra dura,  
Y penetrando sus entrañas frías,  
Con los calores de tu lumbre pura  
En las raíces una virtud crías  
Con que cubres los bosques de espesura...

Le virtù ascose ne` tronchi d'alberi, in alto  
in fior conversi, a prole soavi tiri.  
Le gelide vene ascose si risolvono in acqua  
pura che, sgorgando lieta, la terra riga. (1)

Típica de Acevedo es también la identificación del  
motivo del sol con el poder absoluto. El símil desarro-  
llado en Du Bartas con el séquito de barones, duques,  
etc. se reduce a metáfora ganando en intensidad lo que  
pierde en extensión. El señorío no consiste sólo en el  
aparato y pompa representativa exterior; el sol es gober-  
nador del mundo <sup>(2)</sup> en su función moderadora y concilia-  
dora de elementos enfrentados; pero Acevedo no relacio-  
na explícitamente los dos motivos, dejando que los co-  
necte el lector. El sol acevediano es cuerda mediana del  
instrumento musical (¿el laúd?), elemento concertan-  
te que desde su posición majestuosa evita posibles des-  
viaciones en el sutil y complicado juego de fuerzas del

---

(1) Acevedo, Creación del mundo IV, 79; T. Campanella, La cit-  
tà del sole e Poesie, Milano, Feltrinelli 1962 (Al sole  
nella primavera per desio di caldo, p. 276, vv. 13-16)

(2) Creación del mundo IV, 78.

universo, al que se corresponde el extraordinario equilibrio de hipérbatos y encabalgamientos de la octava:

Tú tienes de oro rico firme asiento (1)  
En medio de los cielos, y en su esfera  
Haces lo que del músico instrumento  
En la mitad, la cuerda obra tercera,  
Que de las otras el discordé acento  
Cocierta en armonía placentera:  
Así tú acuerdas con tus vueltas varias  
Las estrellas errantes y contrarias.

No se desaprovechan las sugestivas referencias mitológicas utilizadas por Du Barts y por los clásicos (madejas de oro fino, caballos fogosos, etc.) pero se supera el puro esteticismo de la imagen. Respecto a Tasso, Acevedo no acoge (no le interesa en absoluto) la confrontación sol/Dios que supondría un límite a su inspiración. El sol acevediano, más que luz astral (2) es calor que vivifica y rige este espacio continuo que es el universo. En su función de gobernador del mundo el sol baja, por así decirlo, a ras de tierra y participa de esa concretización de las cosas más solemnes y sagradas tan propia del barroco.

---

(1) Nótese la perfecta simetría en la aliteración de este verso "capicúa": t-t-n-s-r-r-r-s-n-t.

(2) En todo caso se trataría de luz que evidencia los colores; véase IV, 82, 2.



### 3.- El cielo estrellado y la noche.

Al considerar este tema es difícil prescindir de nuestra herencia cultural más reciente: las interrogativas a la luna de Leopardi, la angustia de Pascoli ante el cielo estrellado. La época que aquí estudiamos, mucho más lejos de nuestra sensibilidad, precede en medida mínima a algunas de estas actitudes poéticas (1) pero en gran parte se vincula a concepciones más antiguas y tiene en máxima cuenta el factor religioso.

Las distintas respuestas poéticas ante el tema cielo en los tres autores, prácticamente contemporáneos, podemos considerarlas respecto a un patrón conocido a la vez humanista-renacentista y cristiano: el cielo estrellado de fray Luis, poeta contemporáneo a los autores estudiados, con su noche serena contemplada como parte del orden cósmico. En la famosísima oda A Felipe Ruiz el posible momento de inquietud (las tres estrofas desde No ves cuando acontece... hasta los labradores espantados) se resuelve con acentos de seguridad (Y de allí levantado veré...). Precisamente la oposición -la visión del desorden- ha servido, a la manera clásica, para establecer mejor el orden. Todo tiene sentido: en el cosmos la belleza está constituida por la táxis natural establecida por Dios según una concordia discors en

su movimiento cierto,  
sus pasos desiguales,  
y en proporción concorde tan iguales...

---

(1) Esto puede afirmarse sólo en la medida que consideremos al manierismo como origen del arte moderno, en la perspectiva de Hauser.

Esta armonía cósmica no podemos encontrarla en Du Bartas, cuyo cielo es un bordado de fina pedrería (1) o un manto de estrellas agrupadas en caprichosos dibujos: los complicados signos del Zodíaco, dragones y serpientes luminosas, brillo y oro a profusión en las figuras:

L'or sont ses deux bassins, ses six cordons sont d'or,  
D'or sont ses trois anneaux, d'or son fleaux encor.

Pero lo más chocante del cielo dubartasiano es el movimiento, el dinamismo irracional de las figuras, una especie de loca danza contraria a las leyes naturales: los gemelos (Géminis) corren detrás del toro que va brincando (sautelle); pero al lado de esta escena que guarda una apariencia de verosimilitud, el carnero (Aries) corre detrás del cazador (Sagitario o Centauro), que en cambio persigue a los peces (Piscis), invirtiéndose el movimiento natural y lógico en una tendencia a la paradoja y al tópico barroco del "mundo al revés". Por una deformación vemos del cielo lo que el poeta quiere que veamos. Se trata de una distorsión artificial de las cosas vistas con los ojos del entendimiento: la visión está tan intelectualistamente sofisticada que llega al límite de lo falso, límite que en el poema se puede comprobar por el relieve dado al motivo del falso-cielo, o sea del astrolabio, considerado como la mayor maravilla que el hombre pueda realizar con sus manos y su inteligencia. En el día sexto (2) se habla de tres "falsos cielos", dos antiguos y uno reciente (descrito por Paolo Giovio), obra del ingenio humano. La descripción

---

(1) Uno de los apelativos de Dios es l'immortel Brodeur en IV, 344.

(2) Semaine VI, 891 sgg.

dubartasiana de los mecanismos y engranajes del astrolabio tiene mucho en común con la de otros artefactos de gran perfección técnica vistos en su funcionamiento (1), como el molino de viento y el reloj, imágenes de que el poeta se sirve para explicar el movimiento del cielo mayor o primer móvil. No hay diferencia, pues, entre el cielo artificial y el natural: el arte no sólo compite con la naturaleza, sino que le lleva cierta ventaja. Es el triunfo de la imitación que no sólo consigue la imagen perfecta sino también la reproducción del movimiento más complicado.

En el cielo "verdadero" de Du Bartas belleza y composición no coinciden: las figuras de las constelaciones, precisas y sugestivas cristalizaciones de mitos ovidianos, adoptan posturas <sup>no</sup> naturales y se mantienen en equilibrio inestable como ciertas figuras manieristas. Si observamos el cielo dubartasiano al lado del de fray Luis nos parece como si una ráfaga inquieta hubiera descompuesto el acostumbrado movimiento clásico de las esferas. Los dos cielos son aproximadamente contemporáneos, pero el de Du Bartas no es el cielo platónico, sino aristotélico, que interesa desde un punto de vista más científico: sus distintos movimientos, el número de esferas, la defensa del sistema ptolomeico contra el copernicano (2), las diferentes teorías confrontadas y criticadas. Du Bartas se plantea algo que no se preguntaba fray Luis: los astros no son totalmente benignos y amenazan de alguna manera el destino humano;

---

(1) Semaine IV, 303 sgg.

(2) Véase pag. 195 de este estudio.

el cielo está penetrado por fuerzas ocultas en sutiles correspondencias registradas en autores que están fuera de discusión (según las teorías astrológicas renacentistas: G. Pico, Cardano, etc.); la belleza astral es una belleza terrible y amenazadora. Este aspecto implica una preocupación religiosa en el ferviente calvinista: como conciliar estos innegables influjos de los astros con la teoría cristiana tradicional del libre albedrío (1); el poeta declara que la fe en Dios es lo que puede asegurar al hombre contra todo lo que el cielo le pueda deparar. Los influjos astrales, aunque supeditados a la voluntad divina, hacen que

Tant et tant de fois nous sommes menacez  
Par les cruels regards des astres corroucez (2)

De esta vibración universal de fuerzas ocultas participa también la luna, más sugestiva que el sol, evocada a través de la imagen manierístico-barroca del espejo

Comme un miroir poli, or`dessus, or`dessous,  
Reiette la clarté du soleil son espou

Las mutaciones lunares son vistas como distintas fases de un abandono sensual-amoroso (3) y bajo sus efectos la tierra siente "l'insensible vertu d'un secret changement". Es, el de la noche, un motivo que el manierismo predilegió especialmente: piénsese en la miguelangelesca estatua homónima de la capilla Médicis en Florencia, y en los sone-

---

(1) Semaine IV, 471-88.

(2) ibidem IV, 489.

(3) ibidem IV, 681.

tos de Della Casa o del mismo Miguel Angel.

En el primer día de la Semaine la noche aparece en función dialéctica, como oposición al día, negro a blanco, cuervo a cisne. La oposición no puede ser más clásica, pero enseguida vemos como la noche, más que hacer resaltar el día, fascina al poeta por si misma. Los tópicos de la noche son los mismos desde Virgilio, Dante, Della Casa y Miguel Angel: descanso (del pobre y del rey), tregua de actividades (viciosas y honradas); noche silenciosa; noche igualadora de todos los oficios (1); pero esta última atribución excluye un status excepcional, el del poeta, hijo de las Musas. Esto es lo dubartasiano: la noche en vela del poeta infatigable, rodeado de libros. Noche de intensa actividad intelectual, no serena y sosegada, sino tensa y febril en la creación artística. Cielo, más que contemplado, leído en obras de antiguos y modernos geógrafos. Las constelaciones evocan motivos leídos en Ovidio y son vistosos broches, obras de orfebrería en movimiento, cuya belleza se realza por procedimientos efectistas: metáforas deslumbrantes, iluminación del detalle más que de la figura completa (2), referencias eruditas, paradojas. Falta el sosiego de fray Luis y la seguridad teológica con la que Dante se paseó de estrella en estrella. El cielo dubartasiano, tambaleándose en sus imágenes luminosas y casi dominado por fuerzas ocultas, tiene algo de la fascinación del antiguo caos (3).

En Tasso es primordial la preocupación de la inconciliabilidad de las teorías astrológicas con el dogma del

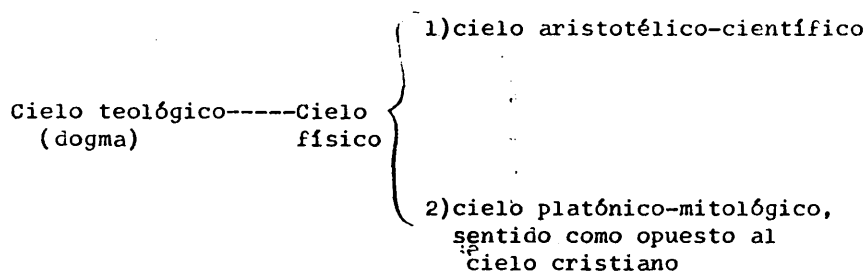
---

(1) Semaine I, 515.

(2) ibidem IV, 235 y 219.

(3) Véase en este mismo capítulo el párrafo 1.

libre albedrío, denunciando la amenaza para la antica  
speme de los fieles, que hay que conservar a toda costa,  
rechazando estas teorías en términos de condena intran-  
sigente. Con Tasso no estamos delante del resultado ar-  
tístico de una desorientación, sino ante la formulación  
concreta del problema y ante la voluntad de superarlo  
a través del dogma. Se trata, principalmente, de conciliar  
el cielo físico (aristotélico) con el cielo teológico.  
La operación no es fácil ya que, si el segundo es un ele-  
mento dogmáticamente fijo, el primer elemento es mucho  
más indefinido:



La oscilación entre 1) y 2), que hemos captado en Du Bartas,  
se complica en Tasso con el anhelo de reducir todo el tér-  
mino "cielo físico" a "cielo teológico-cristiano". El poe-  
ta italiano se empeña en una desmitificación en sentido  
cristiano de lo que hemos llamado cielo platónico:

Questi l'Italia, e tutta Eurpoa appella  
Col nome de gli Dei bugiardi e falsi,  
Ma pur Angeli sono, e pure menti  
De l'alta provvidenza in ciel ministra...(1)

---

(1) Mondo creato IV, 844 sgg. Evidente el recuerdo de un ver-  
so de Dante, Inf. I, 72.

Se vuelve a plantear la aceptación o no del mundo pagano desde la ortodoxia, problema ya muy viejo. Los dos mundos, a los que ya no hay necesidad de conciliar en el humanismo, sólo pueden enfrentarse, anacrónicamente, en ciertos ambientes del clima postridentino y en una mente torturada por los escrúpulos como la de Tasso. En el Mondo creato se busca inspiración sólo en el cielo teológico, quedando el cielo físico ahogado en la maraña de disquisiciones (ambientadas en el aristotelismo de la época) sobre sus esencias, tamaño, movimientos etc.

Aparte de la imagen bellísima -momento feliz de poesía- de las estrellas como piedras preciosas derramadas a plenas manos por el rey celestial(1), encontramos el cielo evocado tan sólo en pasajes o versos aislados, como éste que tiene cierto sabor madrigalesco:

Dio solo è quel che numerare a pieno  
Nel mar puote le stille e'n ciel le stelle (2)

Como en Du Bartas, tenemos un cielo más leído que contemplado. Si las fuentes del cielo dubartasiano son cosmógrafos y poetas antiguos, las de Tasso pertenecen a la prosa y a la crónica: se exalta precisamente la agrupación de estrellas que el poeta no pudo ver, la Cruz del Sur, signo cristiano, no imaginado por la loca fantasía de los antiguos, sino descrito por los viajeros del nuevo mundo.

---

(1) Mondo creato I, 570.

(2) ibidem II, 508.

La inspiración originaria se desplaza, pues, en Tasso hacia la formulación clara de un escrúpulo de ortodoxia. Este desplazamiento produce otro concreto, temático, en la distribución del poema: la descripción de la cinta zodiacal y de otras constelaciones se adelanta al día segundo, como también la discusión sobre sus influjos, dando en cambio al día cuarto un aspecto didáctico al centrarlo enteramente en cuestiones científicas.

La descripción tassiana de la cinta zodiacal, mucho más descolorida que la de Du Bartas, está como sofocada entre partes reflexivas y didácticas: se advierte, antes y después, que son favole antiche y menzogne que dejan de ser incluso estéticamente atractivas, y que se quedan en una enumeración obligada de erudito. Es sintomática la evocación, en todos estos pasajes, de versos dantescos (1); la referencia a Dante es término sublime e inalcanzado de comparación, es intencionalidad de un programa de poesía.

El mismo tema de la noche, tan vital en la Gerusalemme Liberata (2), no se encuentra en el Mondo creato en el lugar que le correspondería en el día primero. Las tinieblas son las del Evangelio de San Juan, símbolo de pecado y de ceguera espiritual (IV, 371: "la mestizia e l'orror d'oscura notte"), y sólo queda el bellísimo elo-

---

(1) Mondo creato II, 454, 345.

(2) Gerusalemme Liberata II, 96 "notte silenziosa"; IV, 54 "ombre amiche"; IV, 103 "notte bella"; VIII, 16 "del sonno e del silenzio amica"; VIII, 57 "sonno e riposo"; XVIII, 13 espectáculo del cielo estrellado como motivo de meditación, relacionable con la actitud tassiana en el Mondo creato.



gio de la luz como claridad de fe y el anhelo religioso hacia el día sin noche -el octavo día de la liturgia-, con frecuentes ecos de la himnografía cristiana.

Al cielo nocturno con su multitud de estrellas se le relaciona en el Mondo creato con las imágenes patristicas de la relatividad de los tamaños (imagen de las hormigas, tomada del Hexamerón de San Basilio), subrayando nuestra distancia desde la perspectiva divina. Este cielo viene a ser una invitación a meditar sobre la finitud del hombre y sus escasos medios.

Cierto aspecto maligno del cielo -coincidiendo en esto con Du Bartas, aunque para Tasso el problema es secundario- se da en las observaciones sobre los cometas y sus influjos, pero esta inquietud del poeta al mirar al cielo se aplaca mediante la simple eliminación de éste a favor del cielo teológico. El traspaso es muy significativo: (1)

Cometas malignos en general	vv. 575-605
↓	
Excepción: la estrella de Belén	vv. 605-615
↓	
Angeles ( <u>divine e gloriose menti, intelligenze celesti</u> )	v. 615 sgg.

---

(1) Mondo creato IV, 575-625.

El elemento religioso-dogmático revelado, con su realidad tangible, sirve de catalizador en el traspaso desde una situación no satisfactoria (el cielo físico inspirador de turbaciones) hacia un plano de realidad poética más prometedora, que viene a ser el cielo dantesco, expresión de una bienaventuranza sin fin, en un ozio eterno contrapuesto a la condición humana en la tierra: véase los versos en que explica cómo los ángeles son más numerosos que los hombres: (1)

Nè da quel dì che prima gli occhi aperse  
Il padre Adamo a la serena luce,  
Tanti del suo corrotto e impuro seme  
De' faticosi e miseri mortali  
Fur già prodotti a travagliar nel mondo,  
Quanti di quei divini alati spirti  
Fur destinati a quella eterna pace,  
A quel piacer, che non ha fine o tempo,  
Che gli fa sempre neghittosi e lieti  
D'un ozio eterno, e senza officio ed opre,  
E senza cura de' terreni affanni.

Esta aspiración tassiana al ocio intelectual, ya expresada en términos de libertad artística en el juvenil Aminta, se tiene aquí de religiosidad dantesca; pero lo que en Dante es realidad -dándose la coincidencia entre cielo teológico y cielo físico y real- en Tasso se queda en aspiración humana y poética, sofocada en el fárrago de enumeraciones de teorías sobre la función de las inteligencias celestes (refutación de Epicuro y de Aristóteles a base de tomismo y patrística) que

---

(1) Mondo creato IV, 649-660.

finaliza con la imagen de Dios como monarca celestial, rodeado de una corte. Falta una visión personal, poética del cielo físico, que se queda en noción científica resultante de varias fuentes, antiguas (Plinio y un comentarista del De coelo et mundo aristotélico) y recientes (Fracastoro, Piccolomini), seguidas fielmente para fenómenos atmosféricos y signos solares: eclipse, arco iris, corona solar. El poeta no levanta la vista de sus fuentes y sólo consigue erudición versificada; el manuscrito está lleno de llamadas al margen indicativas de tales fuentes (1). Después de una breve mención se elimina también la riqueza de los arabescos de las constelaciones y sus correspondientes mitologías, consideradas vanas fabulaciones de la antigüedad. No queda más que la aspiración al cielo teológico desde un valle de lágrimas. La naturaleza del cielo encierra, como en Du Bartas, algo de hostil (2) y el día cuarto, dedicado a los astros, el más "científico" de todos, se cierra con cuatro versos patéticos: el cielo es algo que se cierne sobre nosotros y cualquier cosa puede ocurrir: que Dios nos ayude (es el Te rogamus audi nos litúrgico). No se salvará el cielo por su belleza, sino por ser morada de Dios; del Dios terrible y telúrico que maneja las fuerzas amenazadoras de los elementos; pero a la vez morada teológica del Dios piadoso. Este último aspecto es el

---

(1) Véase la nota correspondiente en la ed. crítica de Petrocchi.

(2) Mondo creato IV, 1195 sgg.

que permite l'antica speme, la mirada de esperanza hacia el cielo, como la de la moribunda Sofronia en la Gerusalemme Liberata que se dirige al amado con estas palabras (1):

Mira 'l ciel com'è bello, e mira il sole...

Se trata del cielo diurno: como en el Mondo creato, la esperanza es la luz, el sol. El cielo nocturno en el "último Tasso" sólo inspira versos aislados o fragmentos de poesía paraíso-dantesca, sepultados en un mar de erudición versificada. Las alturas celestes, además, nada son frente a la altura divina: (2)

Il ciel del cielo è quasi terra umile,  
Tanto è lontano a la divina altezza.

El tema de los astros -tema obligado del día cuarto dedicado a su creación-, tanto en Du Bartas como en Tasso se repite otras veces a lo largo del poema; no es así en Acevedo, que concentra especialmente el tema en un punto del canto correspondiente y dispone radialmente en torno a éste las digresiones: elogio de la Edad del oro; de los Reyes Católicos, de Carlos V, de Felipe II, de Felipe III; evocación de Vera de Plasencia; episodio final del eclipse a la muerte de Cristo. En el día primero había introducido el tema de la noche, calcando literalmente a Du Bartas: la creación de la noche obedeció

---

(1) Gerusalemme Liberata II, 36.

(2) Mondo creato VII, 555.

al gusto por el contraste. Pero aunque la noche acevediana aproveche en gran parte tópicos enumerados por el poeta francés(1), no faltan notas más personales como las octavas 64 y 65 (2); ésta última introduce un boceto gracioso:

Entonces las napeas por los prados  
De los bosques alegres y gozosas,  
Renovando los bailes concertados,  
Se mezclan con las dríadas hermosas;  
Las náyades, saltando por los vados  
De las fuentes y ríos, vergonzosas,  
Del Sático y del Fauno se recelan,  
Que por ver sus desnudos cuerpos velan.

Al elemento descriptivo, estético -pura belleza- se mezclan palabras de más cuerpo: piedad, animales, miel, apacientas (oct. 64); saltando, vergonzosas, desnudos cuerpos (oct. 65). En la octava 23 se mira al cielo a través de imágenes clásicas, las mismas usadas por Tasso en la Jerusalén Liberada: noche quieta y sosegada, noche amiga; el adverbio con que empieza el último verso, continuamente, proporciona la nota tranquilizadora: los astros están allí, no se mueven, nos hacen compañía. En efecto en la evocación del elemento astral lo que caracteriza la poesía acevediana respecto a los otros dos poetas es la conciliación entre belleza "abstracta" de las figuras de las constelaciones y concreta referencia a la vida del hombre. Las estrellas no nos son hostiles, pero no

---

(1) Véase al propósito nuestro capítulo VI, párrafo 1 b).

(2) Página 249 de la edición que siempre citamos.

porque se soslaye ambiguamente el problema (como ocurre en Du Bartas) o porque se nieguen sus influjos. Al contrario, quizás sea Acevedo el que admite en mayor medida creencias extrañas y hasta supersticiosas, no cribando culturalmente las fuentes-acogidas indiscriminadamente en cuanto le resulten sugestivas-y admitiendo sin inconveniente los influjos astrales(1). No percibe contradicción ninguna entre varios cielos: su cielo es complejamente físico, mitológico, cristiano, pagano, vital y sobre todo humanizado, en contacto permanente con el hombre. La falta absoluta de escrúpulos permite en el caso de Acevedo una síntesis de las más variadas aportaciones, referidas siempre a la experiencia concreta de la vida humana. El mito representado en una constelación llega a ser algo más que referencia erudita: así la amistad de los Géminis o las terribles experiencias de Andrómeda, o el cisne-Júpiter recostado en los brazos de Leda.<sup>(2)</sup> A veces se llega a la total vulgarización de asuntos del repertorio mitológico: así el Ganimedes tier-no o la Casiopea

que nunca cae y a caer empieza (3)

En las octavas acevedianas sobre el Zodíaco ni el dibujo ni el elemento luminoso son lo más importante, a pesar de la utilización de la pedrería (zafiros, joyas).

---

(1) Véase nuestro capítulo IV, párrafo 5.

(2) Creación del mundo IV, 4; 13; 15.

(3) ibidem IV, 16. Recuerdo el dicho popular sobre la fuente madrileña de la Cibeles "que siempre va en coche y siempre está mojada".

común a los otros dos poetas. Lo más importante viene a ser el calor, la humedad, las cuatro estaciones -tema que se repite obsesivamente en este cuarto día- y los reflejos en el hombre (octava 5: "relajando en el hombre el vital brío") y en la tierra (pastos, selvas, fuentes, ríos, tempestades, mieses, navegación, etc.). Al piloto los astros le son útiles (1), y su inconmensurabilidad no obliga a considerar, como ocurre en Tasso, la pequeñez del hombre. El cielo en ningún momento se considera morada celestial (2), si no es hablando del cielo de Júpiter, donde la reminiscencia de Dante (al que ha llamado "escritor antiguo y fabuloso" en la octava 32) le sirve de pretexto para escaparse hacia la celebración de monarcas españoles, según los módulos del poema épico-celebrativo aplicados aquí a una obra de asunto sacro. La octava 48 sobre la influencia de los astros repite casi literalmente un pasaje dubartasiano. Pero el poeta francés lo hacía seguir por una aclaración sobre su fe cristiana, mientras Acevedo elimina esta justificación que, evidentemente, no le hace falta. Como hemos visto, acoge sin más las creencias más singulares mezcladas con explicaciones científicas.

Este misma mezcolanza puede observarse en la descripción acevediana de la luna, presentada en dos octavas en un contexto atmosférico que implica los vientos, la nube, el marinero, la calma y serena lumbre. Su condición mudadiza hace de ella el planeta humanísimo, de

---

(1) Creación del mundo IV, 25

(2) No damos valor a los apelativos convencionales de Dios como Padre del cielo, Padre de la altura, Padre celestial, etc.

humor celestial variable. Aunque se invoque a la luna convencionalmente, llamándola espejo del sol, y con artificios como el juego de palabras que ofrecía el bisemantismo de luna "planeta" y luna vidriosa "cristal", la imagen del espejo queda humanizada con la piedad de Apolo (Apolo piadoso). Pero lo más importante para Acevedo son los efectos de la conjunción lunar con varias constelaciones sobre la complexión de los mortales (1): aparece el dolor, los catarros fríos, el sudor, la enfermedad, el sufrimiento físico que iguala a seres mortales y mitológicos con visión pesimista y al mismo tiempo piadosa de la humanidad:(2)

Que en sus venas y arterias, entre azufre  
Ha tanto tiempo que el gigante sufre.

El sol, la luna, las estrellas son parte del complejo juego de fuerzas animadas que constituye la vida: falta el distanciamiento en la contemplación de los astros que hay por ejemplo en el Tasso de la Gerusalemme Liberata:(3)

Ha il suo gran carro il dì, l'aurate stelle  
spiega la notte e l'argentata luna;  
ma non è chi vagheggi o questa o quelle,  
e miriam noi torbida luce e bruna  
ch'un girar d'occhi, un balenar di riso,  
scopre in breve confin di fragil viso.

donde la dicotomía cielo/tierra es recomendable para

---

(1) Creación del mundo IV, 70-77.

(2) ibidem IV, 71.

(3) Gerusalemme Liberata XVIII, 13.



un correcto examen de conciencia.

En Acevedo no hay elemento, por noble que sea, que no se familiarice y se haga asequible. El poeta se ensimisma barrocamente en el mundo creado con un gran gozo vital, con un sentido casi pánico de participación fecunda. El tópico del matrimonio entre sol y luna, que en Du Bartas se pormenoriza de manera sofisticada, en Acevedo se reduce a dos versos de esencialidad corpórea, totalmente humanizado:

Hasta que de tu esposo los despojos  
Gozas, cerrando de placer los ojos.

Dejando de lado cualquier actitud contemplativa, el poeta español relaciona a los astros con la compleja multiformidad de la vida. Es totalmente secundario en Acevedo el concepto de cielo como paraíso cristiano y morada de Dios. Sobrepassando la maravilla dubartasiana ante la loca danza de jeroglíficos luminosos, y sin dejarse sofocar por la erudición, nos describe un cielo sobremañera colorido y pintoresco, animado por pasiones humanas mediante la utilización retrospectiva del mito, estrechamente relacionado con la vida en su acontecer variado y mudable.

#### 4.- El fénix.

El fénix es, aún más que el caos, motivo pagano de larga tradición desde Herodoto hasta Claudio (1). La Patrística lo incorporó a partir del Exameron de San Ambrosio, que ve en el ave una ocasión de didáctica cristiana:

Doceat igitur haec avis vel exemplo sui resurrectionem credere, quae sine exemplo et sine rationis perceptione ipsa sibi insignia resurrectionis intaurat. (2)

En esta alegorización vemos lo que constituirá un motivo emblemático (3). Con estas características de prefiguración del dogma de la resurrección entra el tema en la tradición cristiana, hasta el punto que la fuente principal del episodio del fénix en los autores que aquí estudiamos es precisamente un poema en hexámetros del siglo III-IVº, De ave Phoenice, atribuido al poeta cristiano Lactancio.

El fénix se encuentra en un canto (el quinto: creación de peces y aves) que está repleto de motivos emblemáticos en los tres poetas. El fénix dubartasiano no se escapa a este simbolismo cristiano, aunque se re-

---

(1) Exhaustiva reseña de autores que han tratado el tema en Reichenberger, vol. II, p. 208, que relaciona el episodio dubartasiano también con noticias de cosmógrafos contemporáneos al poeta.

(2) Exameron cit., V, 23, 79.

(3) Véase nuestro capítulo IV, párrafo 6.

guzca a dos versos:

Nous monſtrant qu'il nous faut et de corps et d'esprit  
Mourir tous en Adam, pour puis renaistre en Crist.

En Tasso el fénix significa no la regeneración en el Señor, sino la resurrección de Cristo (1), mientras en el poema de Acevedo se abandona todo rastro de alegorización.

Examinando detenidamente las tres maneras de tratar un tema tan sugestivo, señalemos que la alegorización dubartasiana no resulta del todo postiza, ya que en cierto modo está anunciada en el verso inicial del episodio, en el que se llama a Dios celeste fénix:

Le celeste Phoenix commença son ouurage  
Par le Phoenix terrestre..... (2)

En la Semaine el fénix constituye uno de los muchos subtemas, pero no sobresale en importancia respecto a los demás, aunque encabeza la enumeración de las aves creadas. En una exhibición de versos cincelados, de gran preciosismo descriptivo, el ave aparece como una obra de orfebrería y esmaltes. Respecto al episodio inspirador -del poema atribuido a Lactancio- se reduce la participación del sol, que en Lu Bartas se limita a encender la hoguera. Todo el interés se centra sobre el fenómeno de la muerte-reproducción con el gusto del contraste: Atropos luy servist de Venus, mort prospère,

---

(1) Mondo creato V, 1278 sgg.

(2) Semaine V, 511.

infini par sa fin. El episodio es mucho más breve que en Tasso y en Acevedo. Pronto el poeta se desvía hacia otras bellezas; se deja cautivar por voces de aves más familiares y conocidas, de cuyo canto la poesía se hace eco en un gracioso balbuceo de asonancias, aliteraciones, juegos de palabras:

La gentile Alouete avec son tire-lire  
Tire l'ire à l'iré, et tire-lirant tire  
Vers la vouste du Ciel: puis son vol vers ce lieu  
Vire, et desire dire Dieu adieu, adieu Dieu. (1)

La figura del unique oiseau se desdibuja frente a las aves que la rodean, frente al concierto de pájaros cantores, y el fénix termina teniendo un relieve secundario al lado de la hacendosa golondrina, de la alondra, del ruiseñor y de otros que

Font la cour au Phoenix, son divin chant admirent  
Et dans l'or et l'azur de ses plumes se mirent (2)

El canto del fénix es sólo divin chant, algo genérico que resulta de los libros y no de la evocación de una experiencia del poeta, extremadamente sensible a estas músicas de la naturaleza, hasta exclamar (3)

O Dieu, combien de fois sous les feilleux rameaux  
.....  
J'ay tasché marier mes chansons immortelles  
Aux plus mignars refrains de leurs chansons plus belles!

---

(1) Semaine V, 615 sgg.

(2) ibidem V, 659.

(3) ibidem V, 625.

Tasso por su parte extiende más este episodio, aprovechando en mayor medida los elementos que le brinda una larga tradición poética, pagana y cristiana (1), dándole así un extraordinario relieve. Petrarca había introducido el tema en la poesía amorosa. Tasso lo utiliza como broche final del canto V y lo estructura orgánicamente, como si se tratase de un poemita aparte:

invocación inicial, simbología del fénix, localización, costumbres y canto, relaciones con el sol, vejez, muerte-resurrección, invocación final simétrica a la inicial. Importante la localización fuera de toda vicisitud atmosférica, en un espacio y tiempo incontaminados (que recuerdan la ambientación del Edén) en contraposición con este nostro mondo al que el ave fabulosa se dirige sólo para morir:

.....i lochi sacri  
Addietro lascia, e vola al nostro mondo  
Ove ha suoi regni l'importuna morte. (2)

Para Tasso el canto de las aves es del todo secundario, aunque se mencione el cisne (mención, desde luego, obligada). El fénix tassiano canta así:

A sparger già comincia in dolci modi  
Il sacro canto; e la novella luce  
Con la mirabil voce affretta e chiama  
A cui voce di Cirra o di Parnaso  
Dolce armonia non si pareggia in parte,  
Nè di Mercurio la canora cetra  
L'assembra, nè morendo il bianco cigno.

---

(1) Sobre las fuentes véanse las observaciones de Petrocchi, pág. 199 sgg., que explica también la variante tassiana de la alegorización (resurrección de los hombres---resurrección de Cristo) dentro de una tradición ya establecida en la época.

(2) Mondo creato V, 1393 sgg.

Es algo más que el genérico Givin chant dubartasiano, pero no deja de ser un canto muy convencional. Notemos también cierta aliteración en estos versos: dolci-luce-voce-voce-dolce; pareggia-parte; m-n, m-n en los dos últimos. En el episodio del fénix es donde encontramos los versos más artificiosos del poema tassiano; a veces un endecasílabo se repite igual, o con una ligera variante:

1280 Immortal, rinascente, unico augello

1293 Di mortal, rinascente, unico augello

1295 L'immortal e rinato unico Figlio

Los últimos "seres volantes" cantados por Tasso antes del fénix habían sido las abejas, con evidente recuerdo de las Geórgicas virgilianas. Al llegar al fénix cambia completamente esta perspectiva de naturalista, la mención de las aves en sus costumbres y características aprovechadas regularmente para una moralización. El ave fabulosa es ante todo una combinación de esmaltes y colores de gusto pre-barroco(1). Al color se añade el olor de la quema sagrada: (2)

Fiammeggia il seme acceso, e il sacro fumo  
Con odorate nubi ondeggia e spira,  
Tal ch'egli aggiunge a gli stagnanti campi  
Di felusio e spargendo odori intorno,  
Li sè riempie gli Etiopi e gli Indi.

El mismo gusto preciosista y prebarroco se puede observar

---

(1) Mondo creato V, 1515-35.

(2) ibidem V, 1557 sgg.

en las octavas de la Gerusalemme Conquistata de nueva inserción donde se menciona el fénix fabuloso (1).

Acevedo en este episodio sigue a Tasso en la estructura y en la importancia que le confiere, colocándolo también al final del día quinto, seguido tan sólo del buitre (que en Tasso precedía). Sobre el buitre se transfiere también el significado alegórico: el de la concepción virginal de María, ya que el buitre se reproduciría por partenogénesis. El asunto del fénix queda como un poemita aparte, despojado de toda vinculación con la alegoría: se aprovechan los elementos que ofrece Tasso, con una selección particular, omitiendo o amplificando, generalmente en función de una reductio a la esfera sensitiva: colores, peso, calor, frío. Conviene examinar algunos puntos cotejándolos uno por uno: por ejemplo la localización en Oriente, que en Tasso ocupa 8 versos (1298-1306) con precisión geográfica, en Acevedo se reduce a un verso:

En cierto espacio del rosado Oriente....

donde el lugar se esfuma en una indeterminación (cierto) y en una notación de color (rosado); así mismo cuando Tasso precisa que se trata de una llanura y la describe con detalles, Acevedo llega a omitir del todo el particular. El tassiano bosque sombrío (2) sin fenómenos atmosféricos, apartado del mundo humano (el cual corresponde a ire, duolo, lutto, povertà, spinose cure, penuria angusta) se ha transfor-

---

(1) Gerusalemme Conquistata XII, 45 y 47.

(2) Mondo creato V, 1313-35.

mado en "un bosque reverdece, rodeado de las marinas on-  
das". La novedad de este bosque azotado por las olas al  
amanecer respecto al bosque tassiano es la mezcla de luz,  
color y sensación de humeado con alusión mitológica (ca-  
rro de Faetón) y cierta dosis de oscuridad expresiva  
(carro rociado), que se aclara en los dos últimos versos  
de la octava, prosaicos, que contienen un último toque de  
color:

De donde se levanta el claro día  
Y del caos la hija negra y fría (1)

Al color negro se le acompaña con la referencia a la sen-  
sación correspondiente "frío". Toda la octava se reduce  
en el fondo a sensaciones, con la prosopopeya del bosque  
que "recibe los azotes".

Si comparamos del mismo modo la fuente descrita por Tas-  
so con riqueza de detalles (cuántas veces al año riega el  
bosque, etc.) con la fuente clara y abundante de dulces a-  
guas acevediana, notaremos también en esta última una ma-  
yor indeterminación. Veamos ahora el baño del fénix en la  
fuente: (2)

Che quando in cielo ad apparir comincia  
Sparsa di rose la novella aurora  
E dal ciel caccia le minute stelle,  
Ella tre volte e quattro in mezzo a l'acque  
Sommmerge il corpo, e pur tre volte e quattro  
Liba quel dolce umor del vivo gorgo.

---

(1) Creación del mundo V, 116.

(2) Mondo creato V, 1355 sgg.; Creación del mundo V, 117.



En medio del [del bosque] está una fuente pura  
De dulces aguas, clara y abundante,  
Londe la única Fénix la figura  
Humedece del cuerpo rutilante;  
Cuando con la rosada vestidura  
Vierte aljófar del cándido semblante  
Y gorados cabellos el aurora  
Del rubio Febo fiel anunciadora.

Acevedo invierte el esquema tassiano (amanecer-baño) baño al amanecer) y complica los versos italianos -de fácil musicalidad melodrammatica- con referencias mitológicas y con la corporeidad del verso 4, central en la octava. Reduce y transforma el episodio tassiano a una poesía de mayor plasticidad y densidad, ayudándose con un efecto de aliteración casi habitual en él (véase en la octava arriba citada fuelle, Fénix, figura, fiel) logrando plena autonomía respecto a su modelo. El episodio del fénix, fuera de todo planteamiento científico, como también fuera de toda interpretación alegórica, se asemeja a los demás núcleos temáticos del mundo acevediano, mundo variopinto y abierto con resonancias épico-teatrales: así el sol habla con discurso directo al fénix moribundo de manera distinta que en Lu Bargas y en Tasso (1) y arroja el rayo que provocará la muerte-resurrección con el ademán de un Júpiter clásico:

Esto dicho, del círculo corado,  
Que en torno a su encendida fuente gira,  
Arranca un rayo que, sin ira airado,  
A la perpetua Fénix se le tira....

---

(1) Creación del mundo V, 124-125.

Así el fénix de Acevedo tendrá los esmaltes, esmeraldas y jacintos propios de la joya manierista de sus predecesores, pero la perifrasis que indica las patas, correspondiendo al tassiano gambe squamoso (1)

Del templo las columnas inmortales  
Son cubiertas de cándidas escamas

responde al gusto por lo pesado y macizo, por el tamaño colosal de la obra de arte. A este sentido de lo monumental se dedica toda una octava (la 131) que amplifica lo que en los versos de Tasso era totalmente secundario.

##### 5.- El hombre.

A pesar del papel de rey de la creación que se le asigna al hombre en la Biblia, en los Hexamerones de la Patrística no se le hacía objeto de especial consideración. La tradición quiere que San Gregorio Niceno, hermano de San Basilio, escribiese su DE hominis opificio para obviar en cierto modo al olvido del tema hombre en el Hexamerón de su hermano. Las dos obras se integrarían así reciprocamente, como afirma el epigrama griego que encabeza la segunda. A esta necesidad de complementar el Hexamerón obedecería también la obrita De hominis constructione (2) que los comentadores atribuyen a un

---

(1) Mondo creato V, 1532.

(2) Patrologia Graeca nº 29.

pseudo-Basilio, antiguamente creía también del santo de Cesarea. Es a partir de estas dos obras que se establece un esquema de la figura humana caracterizado por la bipartición entre características externas e internas, que perdurará a través del humanismo cristiano hasta reproducirse más o menos fielmente en nuestros tres poemas. El esquema es éste:

ASPECTO EXTERIOR : Ojos (con pestañas, cejas)  
Nariz  
Boca (con lengua, dientes, labios y  
emisión de la voz)  
Orejas  
Manos  
Rodillas (con su articulación  
Brazos y movimiento)  
Piernas  
Pies

ASPECTO INTERIOR : Cerebro (y sistema nervioso)  
Corazón (sistema circulatorio)  
Estómago (su función)  
Hígado (su función)  
Alma-espíritu

#### ELOGIO FINAL DEL HOMBRE Y DEL ESPÍRITU HUMANO

De cada parte del cuerpo humano considerada se hace el elogio como prueba maravillosa de la perfección de la criatura y del creador. Es un esquema que rebosa optimismo y termina triunfalmente en apología.

No es inútil subrayar la proveniencia cristiana de

este esquema: tanto el optimismo como el pesimismo sobre el hombre son de raíz cristiana. A veces estas dos concepciones se enfrentaban: si leemos el cuarto libro del De dignitate et excellentia hominis (1451-52) del florentino Giannozzo Manetti, que rebate punto por punto el De miseria humanae vitae de Inocencio III (1198-1216) podemos observar hasta qué punto seguía vivo en el humanismo italiano del siglo XV el debate sobre el hombre. Manetti, humanista devoto y ortodoxo, aprovecha en su primer libro el esquema patrístico al que nos hemos referido; valoriza al hombre en su totalidad, en la que el cuerpo no es separable del espíritu. Es más, en su obra hay páginas que son una verdadera exaltación de los cinco sentidos: (1)

Non c'è infatti atto umano, ed è mirabile cosa, sol che se ne consideri con cura e attenzione la natura, dal quale l'uomo non tragga almeno un piacere non trascurabile: così attraverso i vari sensi esterni, come il vedere, l'udire, l'odorare, il gustare, il toccare, l'uomo gode sempre piaceri così grandi e forti, che taluni paiono a volte superflui ed eccessivi e soverchi. Sarebbe infatti difficile a dirsi, o meglio: impossibile, quali godimenti l'uomo ottenga dalla visione chiara ed aperta dei bei corpi, dall'audizione di suoni e sinfonie e armonie varie, dal profumo dei fiori e di simili cose odorate, dal gustare cibi dolci e soavi, e infine dal toccare cose estremamente molli.

---

(1) Cito la traducción italiana que se encuentra en Frosatori latini del Quattrocento a cura di E. Garin, Ricciardi 1952, p. 447 (l. IV)

Estas palabras -en el fondo tan antiguas- guardarían una gran actualidad a la hora de considerar la creación del hombre en los tres poemas.

Las actitudes posibles eran dos, implícitas en el biseñtismo del concepto "hombre" como ejemplar típico de la especie humana o como representante masculino de la misma. En Tasso y en Acevedo, como en la Patrística, prevalece el primer enfoque. En Acevedo la mujer es algo muy secundario, a pesar de que un acentuado sensualismo reverbera sobre otros aspectos de la naturaleza sensible; véanse las octavas sobre el fiero amor, que nada tienen de petrarquista, inspiradas más bien en el eros clásico (1). Resume sensualismo la imagen antifeminista de la víbora:

La víbora el danoso cuello extiende  
.....  
Al fin es hembra y más que otra se enciende  
La ofensa venenosa ejecutando  
.....  
De la lujuria en el ardor amado  
Este animal con el agudo diente  
La cabeza al marido desdichado  
Corta, incitada de furor ardiente...

En Tasso puede hablarse de verdadera misoginia, como aparece en la figura de Eva, considerada sólo en su culpabilidad: (2)

---

(1) Creación del mundo V, 68-69.

(2) Mondo creato VII, 938 sgg. Es éste un pasaje seguramente sugerido por Dante, Purg. XXIX, 24: ...l'arcimento d'Eva/ che là dove ubidia la terra e il cielo/femmina sola e pur testé formata/non sofferse di star sotto alcun velo;/ sotto 'l qual se divota fosse stata/avrei quelle ineffabili delizie/sentite prima e più lunga fiata.

Femina fu cagion di tanta colpa  
Di tanti mali, e de l'istessa morte.  
Femina a disprezzar l'alto civieto  
Lel Re celeste lusingando il mosse.

En cambio el motivo de la belleza femenina no llega a olvidarse en el poema cosmogónico de Du Bartas. Ya Ronsard había considerado el amor como principio y fin regulador del universo:(1)

Avant qu'Amour, du Chaos otieux  
Ouvrist le sein, qui couvoit la lumière,  
Avec la terre, avec l'onde première,  
Sans art, sans forme estoyent brouillez les cieulx.

En una perspectiva más cristiana Du Bartas en su Semaine exalta la belleza femenina y el valor de la pareja: se trata de amor casto, que simboliza la unión de la Iglesia con Cristo, pero amor humano al fin, que hace llevadera la vejez, los sinsabores de la vida, y nos proporciona los hijos que dejaremos al morir (hijos que el autor llama barrocamente des vivantes medailles (2).) Acán contempla a la recién creada Eva con estupor; y al afirmar la identidad amada-amante, tópico de la poesía amorosa, no puede el poeta evitar una sonriente evocación de la mujer:(3)

---

(1) P. Ronsard, Amours de Cassandre, LII, edición de la Bibliothèque de la Pléiade, p. 23.

(2) Semaine VI, 1001.

(3) ibidem VI, 976.

Qu'on ne peut discerner l'amant d'avec l'aimée.  
Bien est vray toutesfois qu'elle a l'oeil plus riant,  
Le teint plus délicat, le front plus attrayant,  
Le menton net de poil, la parole moins forte,  
Et que deux monts d'ivoire en son sein elle porte...

La exaltación dubartasiana de la pareja creadora se convertirá en el poema de Acevedo en el grandioso elogio del sacramento del matrimonio (1). En Tasso falta del todo.

El hombre como genérico representante de la especie está presente en los tres poetas, representado mediante el esquema que hemos visto. Este elogio del hombre entoncaba evidentemente con una exigencia de los tiempos. Comentando un soneto barroco ha suprayado W.T.Elwert

...la consapevolezza del valore dell'uomo, consapevolezza di cui tutta l'epoca è permeata, della dignità dell'umano desiderio di allargare la conoscenza del mondo;...l'orgoglio di quanto l'uomo ha compiuto come scopritore e inventore, della sua somiglianza con Dio, in quanto l'uomo si è fatto dominatore della natura. (2)

Estas palabras podrían aplicarse perfectamente a los versos dedicados al elogio del espíritu humano en Du Bartas y a la exaltación acevediana del ingenio peregrino, ambos al final del cía VIº.

Tasso no se hace eco en igual medida de este motivo; en él es igualmente viva la exigencia de salvar al hombre, y la perspectiva de "rey de la creación" le ofrecía esta posibilidad; pero en Tasso es más fuerte la influen-

---

(1) Creación del mundo VI, 130.

(2) W.T.Elwert, La poesía lírica italiana del seicento, Firenze, L.Olski 1967, p.30.

cia de lo que hemos llamado pesimismo cristiano: el hombre era un ser perfecto antes del pecado original, ahora es una frágil criatura presa del pecado y de la muerte. San Ambrosio, el Exameron es fuente importantísima de Tasso, es en efecto uno de los autores cristianos "pesimistas" refutados polémicamente en el De hominis dignitate de Manetti. Por lo tanto el elogio del hombre en Tasso no puede referirse al hombre de todos los tiempos y se centra en la condición perfecta de Adán en el estado anterior al pecado. Para esta imagen se aprovecha una leyenda judía, introducida con escrúpulos de ortodoxia:

E`tra gli antichi ebrei canuta e sacra  
Fama..... (1)

Tasso quiso salvar, en cierto modo, un motivo del platonismo renacentista. Este Adán en su existencia primaria, incorruptible, colocado en la naturaleza intacta del paraíso terrenal, en total acuerdo con el medio ambiente, hablando con las plantas y los animales, viene a ser la idealización o estado perfecto del hombre, imagen a la vez ética y estética. Es el único elogio del hombre que Tasso podía permitirse.

En el aprovechamiento del esquema patrístico y cubertasiano de la descripción física, con leves diferencias respecto al francés, en Tasso se acentúa particularmente la "guerra" entre la parte alta (sede de los sentidos nobles: vista, olfato) y baja (sede de los instintos más viles, avaricia y lujuria) (2). Es evidente la preocupación

---

(1) Rondo creato VII, 829.

(2) ibidem VII, 625.



de conciliar el Adán recién creado con técnica miguélesca, "de la especie umana/quasi statua vivente" (1) con el hombre mezquino y pecador que ha caído en un estado corruptible. Indispensable para Tasso era también rebatir mil objeciones doctrinales; con este fin, al esquema dado superpone innumerables digresiones y enseñanzas. Además en el examen de las partes interiores del hombre se interfiere la complicada cuestión teológica de la ubicación del alma.

Todas estas implicaciones están ausentes del poema de Acevedo, sustancialmente fiel al esquema representativo dubartasiano. Notemos como el poeta francés, al que consideramos representativo del manierismo, presenta en esta parte del poema unos rasgos decididamente barrocos: la descripción de las varias partes exteriores del cuerpo humano se convierte en Du Bartas en elogio de los cinco sentidos, enumerados en primer lugar (en este orden: vista-olfato-gusto-oido-tacto), y del movimiento (rodillas-brazos-piernas-pies), hasta tal punto que podríamos considerarla una anticipación de poesía marinista, diríamos su premanifiesto, años antes del triunfo francés del Adone. En el elogio de las partes interiores (cerebro, corazón, estómago, hígado) se nota un mayor barroquismo: el estómago cocinero de los alimentos, el hígado fuente viva, con metáforas atrevidas que rebosan dinamismo vital.

---

(1) *Mondo creato* VII, 1730: "E come lo scultore al bianco marmo/Col duro ferro e toglie sempre e scema/quen ch'è soverchio, e da l'incisa pietra/Spira alfin quasi viva e vera forma..."

En Acevedo los cinco sentidos no llegan a constituir un mundo en sí. En su esquema del hombre el aspecto exterior no puede separarse de la totalidad de la condición humana. En él están presentes en la misma medida el optimismo exaltado de los humanistas y de Lu Bargas y el pesimismo cristiano de Tasso. Las alusiones al pecado original(1) no afectan a esta parte que conserva su sentido de exaltación del hombre. Pierde extensión respecto a sus predecesores, saltándose las objeciones y digresiones doctrinarias: tan sólo encontramos una octava en contra del "infel" panteísta(2); faltan disquisiciones sobre el alma, que eran muy extensas en Tasso. Los sentidos del cuerpo no están exaltados en sí, sino sacralizados a través de la acción carismática del sacramento o del gesto piadoso: las rodillas dobladas al servicio de Dios, la delicada frente del niño "do se escribe el nombre eterno" en el bautizo, las manos que pueden escribir las alabanzas de Dios en obras inmortales, son temas entrañables en Acevedo que fundamentan su actitud benévola en la consideración del hombre. Hombre al que ama cordialmente, que no es el Adán, el arquetipo bíblico, sino el que el poeta conoce en sus afectos, sentimientos, pasiones, vicios, virtudes. La consideración del estado anímico y carácter según la postura de las cejas tiene algo de supersticioso, pero también de ingenuo y familiar(3); la frente puede

---

(1) Hay varias en el poema, por ejemplo VI, 48.

(2) Creación del mundo VI, 111.

(3) ibidem VI, 87-89.

expresar un honesto pudor; la boca tiene como en Lu Bartas múltiples funciones, pero para Acevedo -y sólo para él- es importante el peso como expresión de amistad (excepto en el perverso Judas). Estos rasgos afectivos, esta imagen más familiar y social del hombre es lo característico de Acevedo, cuya fidelidad al esquema dubartasiano, sin embargo, es a veces extrema, como en la descripción de los labios que adornan los dientes: (1)

Et d'autant que les dents donnoient à nostre face,  
S'on les voyoit à nu, plus d'effroy que de grace:  
On void par vu grand art leurs deux ordres couverts  
De deux rouges couraubs, ni peu ni trop ouverts.

Y el que crió la universal esfera  
Los fue [los dientes] con rojo ornato componiendo  
Porque horror no causase con su vista  
Del blanco aljófar la ordenada vista.

Detalle en el que interviene sin duda una coincidencia de gusto por lo horrible que asoma por suposición conceptual, imaginándose una boca sin labios.

A la pintura dubartasiana del "más bello animal", triunfo de los sentidos, ha añadido Acevedo detalles de canónico conocedor de los vicios y virtudes de la humana naturaleza, y hasta de buen fisionomista empírico, consiguiendo dar al retrato del hombre una dimensión más asequible y cordial, propia del boceto.

---

(1) Semaine VI, 569 ; Creación del mundo VI, 97.

6.- La edad del oro y el Edén.

Entre las diversas edades del mundo mencionadas de modo muy genérico en Du Bartas (1) la descripción de l'enfance du monde se refiere tan sólo a la inocencia de Adán en el estado edénico, manteniéndose en los límites del concepto cristiano-tradicional, sin interferencia clásica. Se trata, por otra parte, de una breve alusión, sofocada enseguida por la enumeración de animales fieros y luchadores, tan importantes en el día VI.

En el mismo lugar del día VI Tasso se detiene en cambio prolijamente sobre el estado de inocencia del primer hombre, ordenando la exposición a manera de claroscuro (rasgo negativo seguido de positivo: ...o...ma; nè...nè...nè...Ma, etc.) donde el primer término -el negativo- no es más que la realidad actual (los buitres se alimentan de cadáveres, con lezzo molesto e grave) y el segundo es la presentación de un "imposible" clásico (vemos los buitres pascolar nè' verdi erbosi prati/in guisa di canori e bianchi cigni) (2). La fuente del pasaje, indicada por Petrocchi, es la segunda oración del pseudo-Basilio. Pero la re-creación lírica de este momento se deriva de que se asocie aquí al asunto sacro un mito largamente acari-

---

(1) Semaine I, 177 sgg.

(2) Mondo creato VI, 1829 sgg.

ciado desde los tiempos del Rinaldo: (1)

Soleano già, quando concesso ei n'era  
da secoli miglior più libertate,  
i giovinetti ch'a la primavera  
erano giunti di lor verde etate,  
anch'essi entrar confusamente in schiera  
con le vaghe donzelle innamorate,  
e insieme gareggiar nel dolce gioco;  
ma ciò l'uso corresse a poco a poco.

Hemos citado esta octava del Rinaldo para registrar la temprana presencia en la poesía tassiana del tópico de la edad del oro, núcleo argumental desarrollado en un famosísimo coro de Minta. En el mismo Rinaldo juvenil había un locus amoenus (tópico, no olvidemos, estrictamente ligado al de la edad del oro, diríamos dimensión espacial del mismo mito) que se parecía al Edén, efectuándose en la fantasía poética de Tasso la superposición del motivo bíblico al clásico-pagano. Entonces se trataba obviamente de una fácil literarización; ya Petrarca había dicho

credeudo essere in ciel, non là dov'era (2)

En Tasso la referencia es más detallada:

Mentre rimiran questi il loco adorno,  
pensando che tal forse esser doveva  
il bel giardin dove già fêr soggiorno  
i gran nostri parenti Adamo ed Eva.... (3)

---

(1) Rinaldo V, 29.

(2) Hoy llamamos "paraíso" a un lugar hermoso, pero podemos suponer esta metáfora no totalmente lexicalizada en el tiempo de Tasso.

(3) Rinaldo VII, 57.

Ahora bien, en el Mundo creado el proceso es exactamente el inverso: a partir de la descripción -ortodoxa, ajustada a la narración bíblica- de una condición de inocencia y felicidad, se desarrollan imágenes paganas, ovidianas, en un cuadro de naturaleza idílica; es un momento de respiro, de libertad lírica que se toma el poeta. A pesar de la eliminación del elemento mítico operada por Tasso en su poema sacro (regido por los mismos criterios que informaron la Gerusalemme Conquistata) asoma en esta obra de asunto religioso el mito más congenial al poeta italiano y motivo central de Aminta, mito despojado de todo sensualismo y en un contexto que lo justifica "a lo cristiano" -el del sexto día- conservando sin embargo algunos rasgos sugestivos en una atmósfera rarefacta.

En la edad del oro acevediana falta en cambio toda interferencia religiosa. Este mito -desplazado respecto a Tasso- no se relaciona con la felicidad de Adán sino con el mito de la virgen Astrea, personificación de la justicia, en la reseña del Zodiaco del día cuarto. Son 24 versos (octavas 6-8) desiguales y en conjunto no especialmente felices, pero indicativos de la función del mito en la poesía acevediana. El broche de oro inicial del signo zodiacal, la presentación de la Doncella que "muestra la espiga en llamas encendida" es el mejor momento, mientras resultan prosaicas las explicaciones sobre el reinado de ésta en los siglos venturosos, llegándose al verso vulgar "alegre, y con las gentes conversaba". A este

verso feo debemos reconocerle un valor de "shock" para el lector: nos da a entender, en lugar a duda, que se trató de alguien que estuvo en la misma tierra que ahora pisamos. En la octava siguiente se descubre el propósito de Acevedo: introducir a través de la historia de Astrea la edad del oro en todos sus aspectos tópicos ya consagrados. Pero también en estos versos, en los que obviamente el camino ya venía trazado, se insinúa la referencia muy concreta a la realidad presente del hombre barroco: el hombre codicioso y las riquezas remotas y invidiadas. La maldad humana ocupa también gran parte de la octava siguiente, que decae de nuevo hacia lo prosaico al describir la huida al cielo de la Virgen sancta, y el fin de la edad del oro. En Acevedo se trata, pues, de un motivo ocasional y secundario que para nada necesita ampararse en lo cristiano. No sólo la historia de Astrea, sino cualquier noticia (o patraña) fabulosa sirve al complicadísimo bordado de su poema, sin problemas de credibilidad. (1)

A pesar de que el poeta español presente su edad del oro vinculada al reinado de la justicia, su criterio de selección del mito resulta artísticamente más libre que el de Tasso. La divergencia entre los dos poetas es grande: en la enumeración acevediana de "imposibles" el acento no recae, como en Tasso, sobre la imagen de una inicencia utópica, sino en la perversidad de los hombres, "sorprendidos" en dos versos en su malvado a-

---

(1) Oportunamente podrían citarse aquí las palabras de C. Calcaterra a propósito de Marino: "la mia arte... è una nuova forma di conoscenza e rappresentazione, perchè accoglie e concilia le apparenze più diverse dell'esistenza". C. Calcaterra, Il Parnaso, cit., p. 112.

legarse al descubrir las posibilidades del aprovechamiento bélico del hierro. A través de esta alusión -ya que el hombre, evidentemente, no ha cambiado- se insinúan en el mito la vida y el presente; el mismo presente que Tasso evitaba. Siendo así las cosas, podríamos esperar de un poeta de la Contrarréforma la reprobación por tanta maldad; Acevedo en cambio nos deja con esta imagen plástica y viva de los hombres diabólicos, con cierto regusto de haber bajado a la esfera real, mientras -precisamente al contrario- Tasso huía hacia el mito ensomado a lo largo de toda su juventud.

En el poema de Lu Bartas faltan tanto la edad del oro como el Edén, dimensión temporal y espacial del mismo mito que hemos visto interfiriéndose en el lugar citado del Rinaldo tassiano. La falta del paraíso terrenal quizás pueda explicarse si nos referimos al conjunto de la obra poética dubartasiana: es probable que el poeta francés pensase dar amplia cabida al Edén en la ambiciosa obra que debería continuar la Première Semaine, narrando la historia bíblica de la infancia del mundo. Efectivamente en su seconde Semaine encontramos la descripción de un paraíso terrenal con lujo de detalles. Es un paraíso carnal, lleno de música, pájaros exóticos, frutos y flores, olores y sensaciones placenteras. Pensamos en un marino ante litteram, pero el autor, contrariamente a lo que hará Marino, rechaza decididamente toda posible interpretación alegórica, advirtiendo de esto al lector (1).

---

(1) Véase pág. 54 de nuestro estudio.



Este paraíso terrenal, halago de los sentidos, prodigio escenográfico, está totalmente fuera del mundo de Tasso e incluso del *De Acevedo*, representando un momento posterior -marinista, diríamos- a pesar de su anterioridad cronológica a Marino y al barroco. En Tasso y en Acevedo pesa todavía mucho la imagen bíblica, al igual que la tradición literaria italiana, sobre todo el precedente considerable del Purgatorio de Dante.

En el Mondo creato el Edén representa un momento de intensa, absoluta visión poética del último Tasso, no ofuscada ni siquiera por las preguntas exegéticas de los versos 724-80, cuya respuesta es conmovida y personal aunque encaje en la tradicional interpretación ortodoxa. Es un momento de poesía que nace de un estado anímico parecido al de Herminia entre los pastores (1), necesidad de quietud y de equilibrio natural; pero este paraje edénico no está ya en el mundo, ni siquiera en la naturaleza apacible alejada de las cortes y de las guerras. Es algo que es preciso buscar en el origen de los tiempos, es la edad del oro, pero a la luz de la verdad cristiana, como había sugerido Matelda a Dante en presencia de Virgilio y Estacio:

quelli che anticamente poetaro  
l'età dell'oro e suo stato felice,  
forse in Parnaso esto loco sognaro. (2)

---

(1) Gerusalemme Liberata, canto VII.

(2) Dante, Purg. XXVIII, 139.

Tasso, que en esta parte tiene presente con seguridad a Dante, se preocupa hasta de confrontar los dos montes, estableciendo la superioridad del Edén: (1)

.....Sacro monte  
Al lato a cui Parnaso umile e basso  
Sarebbe in vista.....

Pero para Dante el paraíso terrenal no es más que una etapa poética de su viaje (él ya se encuentra allí) y la descripción resulta natural, consustancial a la atmósfera ya lograda del Purgatorio. En Tasso, en cambio, hay un abismo entre él y lo descrito. La impresión de algo sobrehumano y distanciado se refuerza no sólo mediante la ambientación tropical, sino sobre todo con el consiguiente halo de misterio sobre la ubicación exacta; ¿cuántos han buscado en vano este lugar a partir de los medios humanos a disposición! (2). Es lo lejano y absolutamente desconocido, fuera de toda meteorología terrestre, imperturbable (3). La localización en la franja ecuatorial está también en función de la perenne igualdad de este lugar, siempre idéntico a sí mismo, en un equilibrio constante de sol y sombra; el elemento de la variedad de las formas y colores, esencial en el jardín de Armida (4), se ha eliminado, y aunque la visión del monte cubierto de árboles se supone polícroma, no hay ninguna alusión tassiana al color (exceptuando el verde del v. 665), y el

---

(1) l'ondo creato VII, 724.

(2) ibidem VII, 754-57.

(3) ibidem VII, 655-60.

(4) Gerusalemme Liberata XVI, 9.

elemento rociante y luminoso prevalece con mucho, contribuyendo a la fijación definitiva del mismo espectáculo (en Dante todavía, teníamos las florecitas vermigli y gialli en el paraje donde se dibuja la figura de Matelda danzando)(1).

La idea del fruto perenne era clásica -ya en Homero, en la huerta de Alcinoos, Odisea VII- y Tasso, aprovechándola en su Gerusalemme, la había asociado con la de la flor perenne (2); en el Edén del Mondo creato significativamente sólo quedan flores: l'odorate sue dipinte spoglie fioriscono sempre (3). Sólo hay lugar para sensaciones sublimadas como las visivas y olfativas: el fruto es más carnal, y por lo tanto se excluye.

Este paraje perdurable, incorruptible, levemente penetrado por la brisa dantesca (aura celeste como l'ôre de Purgatorio XXVIII, 7-13) tiene el encanto de una visión estática de la que se han eliminado los elementos perturbadores e inquietantes del jardín de Armida, llegando a la pura esencia de las cosas: cristalización completa, averiguable por el mismo lenguaje poético: rughiada, stilla, argento, ingemma (670-74). Es de notar como falta del todo el elemento animal en esta descripción: ni pájaros en los árboles, ni peces en la fuente. Aunque luego, en escenas siguientes, se presente a Adán hablando con plantas y animales, éstos últimos no juegan ningún papel en la descripción ambiental de que nos ocupamos ahora, que es

---

(1) Dante, Purg. XXVIII, 55.

(2) Gerusalemme Liberata XVI, 10, 7: fiori eterni y eterno il frutto dura.

(3) Mondo creato VII, 668.

en Tasso triunfo de lo vegetal y mineral, y perfección del mecanismo cosmológico. Tan sólo la brisa es dolce y nos sensibiliza al ambiente, impidiendo una intelectualización absoluta y una simbología total; y la poesía de los tesoros escondidos, de las piedras preciosas del oriente atravesado por el Ganges -poesía que ha sugerido al crítico Ulivi bellas páginas sobre el manierismo de Tasso- nos lleva a lugares fabulosos y a tiempos antiquísimos (1), contribuyendo así a este efecto de distanciamiento absoluto. Este Edén está fuera del mundo, pero está en Tasso; es la paz absoluta consigo mismo y con los demás, es la imagen de una condición de felicidad e inocencia en la que quiere creer, la que se le ofrece por fin, a través de la imagen edénica tradicional, como algo real (aunque anulado por el pecado del hombre). De la añoranza de esta condición se deriva la gran inspiración poética, en cuanto coincide con una actitud absolutamente sentida y sincera del hombre Tasso.

El tono, a pesar de inspirarse en el relato bíblico, excluye lo narrativo. Es descripción exterior, pero de algo que se ansía y se ama, descripción tan interiorizada que sin ningún contraste pasamos a penetrar en las dudas angustiosas de Tasso (2); ocurre que este paraíso está demasiado lejos y plantea cuestiones inaveriguables. Dios (que también está lejos) lo deja como algo escondido y encubierto. A los interrogativos tassianos sólo da

---

(1) Monno creato VII, 712.

(2) ibidem VII, 124 sgg.

una respuesta la exégesis tradicional: no es el encuentro con Dios, pero sí es la palabra consoladora, es la mano tendida al poeta, que con esto tendrá que conformarse (1). Aquí poco se puede hablar de proselitismo: con estas palabras Tasso habla también, y sobre todo, a sí mismo. Por eso es tan intensa y sostenida la poesía de esta última parte, la del paraíso terrenal como dicha permitida al hombre, estado inocente, pero felicidad humana al fin: la única que Tasso, incapaz del arrebató místico, pudo concebir.

En el poema de Acevedo este Edén, aunque sea imitación y resumen del de Tasso, llega a tomar un aspecto distinto, más ameno y placentero. La misma reducción a diez octavas es significativa, operándose sobre la "interiorización" tassiana un corte tajante, excluyendo así del terreno todo motivo que no sea acumulación de bellezas. Pero es singular la manera de contemplar estas bellezas del bosque eterno (también Acevedo tuvo presente a Dante, no cabe duda) y de acercarse a ellas.

El arranque inicial, feliz, presupone una disposición al goce:

Hay un sitio en las playas orientales....

Hay es lo absolutamente cierto, lo que más importa; respecto al dónde y al cómo, la ubicación en la franja ecuatorial, imitada de Tasso, no consigue sin embargo la impresión de la lejanía, sino al contrario, mediante unos versos caracterizados por su precisión y simetría, se consigue dar un sentido concreto, geográficamente cierto, a

---

(1) Mondo creato VII, 801-6.

la narración.

En Aceveço l'aura de Tasso se ha familiarizado en un templado viento; las sombras son "alegres"...pero hay más: el símil sobre el que se sostiene la descripción está, sí, inspirado en Tasso, pero no en el fonco creato:

No en la cola de estrellas adornada  
Muestra el bello pavón tantos colores,  
Ni la hija Taumancia levantada  
Sobre cálidos y húmidos vapores,  
Cuanto la excelsa altura matizada  
Con verde esmalte derramando olores...

El buen canónigo ha entrado nada menos que en el jardín de Armida, observando el cinto de Venus che neppur nuda ha di lasciar costume:

Nè il superbo pavon sì vago in mostra  
Spiega la pompa delle occhiute piume;  
Nè l'Iride sì bella indora e inostra  
Il curvo grembo e rugiadoso al lume.....(1)

La misma palabra esmalte recuerda la octava anterior de la Gerusalemme Liberata ("quasi smalto su l'or"); es de extrema importancia este esmalte (y esmalta en la octava siguiente) como palabra clave de la descripción acevediana, en cuanto al elemento de la luminosidad (Tasso) se une el de la policromía abundante y de las formas variadas: no sólo flores, sino concretamente "jazmines", "ornato frondoso", "crecida hierba", todo ello esmaltado, ya que el rocío, hecho puro aljófara, sobrepone el brillo al colorido,

---

(1) Gerusalemme Liberata XVI, 24.

dándole fijeza e intensidad (1).

La fuente-río es el centro de esta descripción, prodigio de blancura y transparencia, derroche de consonantes líquidas; nótese como el símil que cierra la octava, de las mejillas de Cintia (=luna), en lugar de dar solemnidad y trascendencia, nos acerca la fuente por la familiaridad del sustantivo mejillas. La fuente de Acevedo es chispeante, movida, nunca igual a sí misma. Lejos de la fuente del Mondo creato, recuerda más bien la fonte del riso de la Gerusalemme Liberata (2), aunque quizás no la imite deliberadamente. Esta movilidad extraordinaria aumenta en la descripción del río que corre caudaloso, dividido en los cuatro brazos bíblicos tradicionales. Aquí el poema español presenta el orden de los ríos invertido respecto al del poema italiano: en Tasso Ganges, Nilo, Tigris, Eufrates; en Acevedo Eufrates, Tigris, Nilo, Ganges. Por otra parte parece que Acevedo desaprovecha la poesía tassiana de los tesoros escondidos del reino mineral (3), aunque puede que el español aluda a éstos en dos versos algo oscuros:

Las cortadas riquezas, que esparciendo  
Están del sol las llamas encendidas.

También la octava acevediana dedicada al Ganges resulta algo oscura; pero es evidente que se introduce la crecida del río, elemento extraño a Tasso; y que en los su-

---

(1) Creación del mundo VI, 120.

(2) Gerusalemme Liberata XV, 55, 56.

(3) Mondo creato VII, 703-12.

gestivos versos finales se pierde la cristalinidad con la notación grávida y palpable del cieno. Nótese además el sentido completamente opuesto de la octava del Ganges en Acevedo (visión horizontal-superficial del río que se desborda) respecto a los versos de Tasso (profundidad, piedras preciosas escondidas, exploración en vertical). Por otra parte la inundación del Nilo, apenas aludida en Tasso, es motivo poéticamente estimulante para una octava entera en Acevedo, sensible al espectáculo grandioso de las aguas invasoras, en las que aparecen los peces, el "húmedo rebaño", el reino animal. Hemos descendido de la fuente teológica de Tasso, cargada de valor simbólico, al espectáculo natural palpado sensorialmente: los juncos, las algas en el agua turbia, los peces. Todo es vida: para Acevedo existen el Ganges, el Nilo, y del mismo modo el Edén.



-248-

## C A P I T U L O   S E X T O

ELEMENTOS FORMALES DE UNA COSMOVISION  
MANIERISTICO - BARROCA

1.- Algunas correspondencias ideológico-formales.

B. Braunrot en su párrafo "Une rhétorique de la surprise", después de enumerar exhaustivamente las figuras y tropos de la Semaine observa que

Chez Du Bartas, cependant... ces recherches formelles ne se ramènent uniquement à des jeux de sonorités. Dans ce qu'elles ont de plus efficace et de plus significatif, elles laissent découvrir, derrière ce qui semble être un simple jeu verbal, un jeu d'idées qu'elles s'efforcent de traduire avec le maximum d'expressivité... (1)

Sugiere con estas palabras una posibilidad de estudio válida y aplicable por nuestra parte al análisis de los tres poemas, en una perspectiva más amplia. Sin embargo la mayor amplitud del campo sugiere ciertos límites, o sea la consideración de unas muestras significativas, escogidas en función de la correspondencia ideológico-formal, del jeu d'idées que inspira el estudio de Braunrot.

Ni en Tasso ni en Acevedo encontramos la extraordinaria ductilidad del lenguaje cubartasiano. Afirmando esto nos damos cuenta del peligro que supone el estudio comparado de tres lenguas diferentes; en este campo debe ayudarnos cierta dosis de impresionismo.

El poeta francés doblega literalmente el lenguaje a su imaginación creadora -compara en cierta ocasión las letras del alfabeto con notas musicales (2)- y para con-

---

(1) B. Braunrot, ob.cit., p.141

(2) Semaine II, 255.

seguir los efectos más complicados no duda en recurrir a la formación de forzados adjetivos compuestos. Como si su francés fuera el griego de Homero, la luz es "chasse-ennuy, chasse-cueil, chasse-nuit, chasse-crainte"(1); la tierra a su vez es

.....porte-grains,  
Porte-or, porte-santé, porte-habits, porte-humains (2)

Era éste un procedimiento recomendado en el plan de renovación lingüística propugnado por la Pléiade (3), pero lo lleva Du Bartas a sus extremas consecuencias y lo utiliza con gran libertad, sobre todo en función de causar sorpresa y asombro en los lectores.

Al lado de este lenguaje chispeante y vivaz el del Mondo creato de Tasso, consumado y maduro estilista, resulta totalmente convencional: es el mismo codificado ya por la larga tradición del petrarquismo, con un intento de recuperación y asimilación del lenguaje de Dante, primer maestro en poesía teológico-didáctica. En este sentido es significativa la presencia de numerosos versos dantescos en el poema tassiano (4). Así por ejemplo si quisiéramos comparar la concatenación dubartasiana

Des fontaines se font les ruisseau murmurs,  
Les murmurs ruisseaux les ravageux torrens,  
Les torrens ravageux les superbes riuieres,  
Les riuieres se font les ondes marinieres.

---

(1) Semaine I, 484.

(2) ibidem III, 851.

(3) Véase B. Braunrot, est. cit., p. 145.

(4) Hemos visto ya como por ejemplo a Aristóteles se le llama dantescaamente siempre "il gran maestro di color che sanno".

con la del poema tassiano

E questa a' sensi esposta adorna mole,  
Vissibil lume, è sol di luce imago:  
Imago, che s'adorna al primo essemplio:  
Essemplio, da cui lunge il sole è raggio...

veamos como el poeta francés se divierte en seguir el movimiento expansivo y proteiforme del elemento acuático, mientras que en Tasso actúa un afán de coherencia escolástica y un recuerdo de las impecables construcciones dantescas de ritmo ascendente, de tipo

.....Noi semo giunti fuore  
del maggior corpo al ciel ch'è pura luce:  
luce intellettual, piena d'amore;  
amor di vero ben, pien di letizia;  
letizia che trascende ogni dolzore.(1)

En el último capítulo de este trabajo estudiaremos más detenidamente el lenguaje poético de Acevedo, que resulta a la vez clásico e innovador. Diremos ahora que respecto a sus predecesores parece más cerca de la innovación lingüística dubartasiana que del petrarquismo-dantismo del mondo creato. Con extraordinaria sensibilidad explota al máximo las posibilidades fónicas de la palabra. Si examinamos la característica más constante a lo largo del poema acevediano, o sea la aliteración, vemos que lo que constituye el más amañerado de los recursos (2), puro juego verbal u onomatopéyico, en Acevedo significa algo más.

---

(1) Semaine III, 131; Mondo creato I, 493; Paraíso XXX, 38 sgg.

(2) Véase lo que de la aliteración afirma Curtius, ob.cit., pág. 343.

Un verso como

Fuertes y grandes fundamentos planta (I,36)

sostiene el peso de toda la octava, o sea de la gran fábrica del mundo. O el verso

Se deslumbró de ver su hermosura (I,66)

referido a Lucifer, en el que los elementos se repiten simétricamente, alude a una hipotética figura de espejo. Así como

Nuestra madura la florida frente (III,104)

dicho del membrillo, con su bipartición en m y f<sup>1</sup><sub>r</sub> aliterantes evoca la mitad del fruto madurada por el sol, de color más cálido. Una notación de color y luz observamos también en

Con pálidos matices esmaltados (V,110)

mientras en el verso bellísimo

Olores por la abierta boca arroja (V,45)

el repetirse de vocales abiertas con exclusión de las cerradas (salvo la e átona del plural olores) sobrecarga hiperbólicamente lo desmesurado de la boca de la ballena, así como la asonancia de las últimas dos palabras boca-(a)rroja sugiere un tremendo bostezo.

Otras veces el efecto de la aliteración es el de movimiento, como en el fénix que

Vuela de varias aves rodeada (V,132)

o en los versos:

Mas presto la espantosa Parca embiste (VI,38)

Arre-bataças como sus corrientes (VII,75)

A veces se da la idea de simultaneidad:

Y así con mirar solo causa muerte (VI,46)

Herido con rigor del Boreas frío (VI,20)

Los ejemplos que hemos ofrecido hasta ahora son de aliteración en el verso final de la octava, posición en la que Acevedo la utiliza con preferencia. Ahora bien, esto ocurre precisamente en la tassiana Gerusalemme Liberata y creemos que no por casualidad: el Tasso épico debió ser para Acevedo un modelo más sugestivo que el del poema didáctico. (1)

La figura retórica que menos variación presenta en los tres poemas es la perífrasis. Es sin duda el procedimiento más inme-

---

(1) Véase en la Gerusalemme Liberata las siguientes octavas que terminan con un verso aliterante: I, 1, 2, 18, 20, 24, 88; II, 8, 10, 15, 28, 32, 39, 40, 50, 75, 78, 81; III, 1, 2, 25, 26, 33, 51, 76; IV, 6, 30, 48, 49, 72, 74; V, 2, 3, 4, 53, 58; VI, 10, 9, 42, 43, 46, 49, 77, 96, 97; VII, 16, 17, 19, 90; VIII, 27, 28; IX, 12, 97, 78, 26, 29, 48, 50, 52, 74, 96; X, 24, 27, 64, 125; XI, 42, 43, 79; XII, 23, 46, 69, 71, 77; XIII, 3, 6, 13, 14, 17, 21, 45, 57; XIV, 6, 37, 65; XV, 47, 48; XVI, 1, 5, 15, 16, 28, 30, 66, 68, 75; XVII, 1, 85; XVIII, 1, 2, 3, 5, 8, 10, 18, 20, 41, 78, 86; XIX, 68, 85; XX, 53, 70, 81, 89.

giato de amplificar el relato del Génesis hasta las dimensiones gigantescas de los poemas. Podemos decir que se da en los tres en la misma medida, y en todos cumple la misma función de solemnizar la materia: y no cabe ninguna duda sobre el ambicioso lugar que ocupa el poema cosmogónico en el conjunto de la obra de cada uno (1).

Tampoco se aprecian notables diferencias en el grado de oscuridad de esta figura retórica, que Curtius señala como una de las características del manierismo (2).

El oxímoron es frecuente en Du Bartas y Acevedo, rarísimo en Tasso. Nos parece significativa esta figura, que es lo contrario del epíteto clásico (alta cumbre, cándida nieve, etc.). En el oxímoron está implícita la visión del mundo contradictoria y paradójica que es propia del manierismo y del barroco. En Du Bartas encontramos

discordans accords (I, 17; VI, 751)

diuinement humain (I, 144)

profanement divine (I, 619)

vivante mort (V, 582)

En Tasso las pocas veces que encontramos expresiones paradójicas o antitéticas -cercanas en cierto modo al oxímoron- éstas son de tipo complicadamente conceptista:

mondo immondo (III, 73)

l'aura di quel lucido auro (V, 1363)

---

(1) Véase nuestro capítulo I, párrafo 3 b).

(2) Curtius, ob. cit., p. 333.

.....Odi la voce, ascolta  
del muto, pesce le parole e i detti (V, 540-41)

En Acevedo encontramos el oxímoron:

concertado desconcierto (III, 60)  
desconocimiento conocido (III, 19)  
sin ira airado (V, 25)

pero con mucho mayor frecuencia las expresiones antitéticas:

temor helado y encendidas llamas (V, 69)  
vivo día entre tinieblas muerto (III, 15)  
callando la figura habla (III, 49)  
dormía y vigilante estaba (III, 15)  
sin correr endereza la carrera (IV, 3)

El juego de palabras en el poema cubartasiano es frecuentísimo, las más veces gratuito y empleado por razones eufónicas, como en algunos efectos de eco del tipo

.....une face  
s'effacé par le traict qu'une autre face efface (II, 225)

En Tasso esta figura se presenta esporádicamente y de manera más conceptista:

giudice non severo, anzi Clemente (VI, 33)

El mismo conceptismo podemos observar en el verso acevediano

El hombre de la hambre asediado (II, 48)

que recuerda algunas paronomasias gongorinas.



La enumeración es común a los tres poetas. La pluralidad de imágenes y fenómenos del mundo se expone en un ejemplo tras otro, con técnica acumulativa. Nos limitaremos a un solo ejemplo por cada poeta fijámonos en el tipo de coordinación. Lu Ba las hace el elogio de la vida en estos términos: (1)

Son fruit pris par compas les esprits vivifie,  
Enhardit vn coeur mol, les cerueaux purifie,  
Resueille l'appetit, redonne la couleur,  
Les conduits desopile, augmente la chaleur,  
Engendre le pur sang, le troublé subtilize,  
Chasse les excrements, l'entendement aiguise,  
Espierre la vessie, et preserve nos corps,  
Du Lethé ya voisins, de cent sortes de morts.

Como vemos, prevalece la coordinación por asíndeto: así imágenes diferentes, a veces paralelas, a veces lejanas o paradójicamente contrapuestas, se presentan simultáneamente. Es el lector mismo que tiene que establecer el nexo; se le obliga así a participar más activamente en la obra.

En cambio en Tasso el lector debe dejarse llevar a la demostración: prevalece netamente la coordinación de tipo petrarquista con e, conjunción con valor no sólo de nexo, sino a menudo de traspaso argumental, casi causal (e=y por lo tanto, y por eso). e empieza a menudo el período: (2)

---

(1) Semaine III, 513.

(2) Mondo creato VI, 573.

Ed ogni vizio è male interno, e morbo  
Le l'alma inferna e 'n van desire accesa.  
E la virtù, ch'è sempre al vizio opposta,  
È sanità dell'alma; ond'è ne l'opre  
E ne gli offici suoi costante e salda.  
E quindi a tutti la giustizia è cara  
E cara la prudenza, e grazie e laude  
Ha la modestia; e 'n più mirabil vista  
La fortezza, virtù de l'alma invitta  
Mal grado di fortuna èmpia e superba,  
S'onora e cole; e simulacri ed archi  
Le sono alzati, e sacri altari e tempi.

En Acevedo prevalece netamente el asíndeto:

.....diré los varios escuadrones  
De los peces, las dulces amistades,  
Los tálamos bañados, las quistiones,  
Las castas bodas, las enemistades,  
Las sagaces astucias, las traiciones....(1)

A veces la coordinación mediante conjunción se utiliza anafóricamente: o, ni, ni (2). Pero a pesar de estos ejemplos la parataxis se suele evitar en Acevedo, y a veces, aun no evitándola, se la organiza de manera menos lineal; veamos por ejemplo el imprevisto brotar de las flores (3):

Immortal floreecía el amaranto;  
Enarcada las puntas esparcidas  
Le sus opacas lenguas el acanto,  
que en las cornijas venos esculpidas;  
Le la tierra opulenta sobre el manto  
Descubre las mejillas encencidas  
el florido jacinto, y la viola  
Risueña se mostró, y el amapola.

---

(1) Creación del mundo V, 2.

(2) Creación del mundo V, 31; VI, 117; I, 41.

(3) ibidem III, 93.

En esta octava se ha restado monotonía a la enumeración mediante la utilización de distintos tiempos verbales: imperfecto, presente, presente histórico, pretérito indefinido.

## 2.- El símil y la metáfora: distinción.

El símil y la metáfora creemos que merecen un párrafo a parte: en la amplia zona común que nuestros poetas heredan de la tradición anterior, estas figuras determinan sin duda una parcela de relativa libertad artística. Obviamente si buscamos la posible imitación de un autor por parte de otro, el hallazgo de un símil o una metáfora común tendrá un valor especial. Diremos enseguida que, salvo alguna excepción (1), esto no suele ocurrir: el tema obligado de la sucesión cronológica de los hechos del Génesis evoca generalmente en los tres imágenes distintas. El "recorrido" desde el tema obligado hasta estas imágenes también varía sensiblemente: en la distancia de la temática a la realidad evocada ("atreimiento" y originalidad de una metáfora); en la manera de recorrer esta distancia (elección del símil o de la metáfora como refuerzo de la realidad descrita o evasión de ella); en el tipo de mundo llamado en causa por medio de estas figuras. Si en esta última perspectiva cabe el estudio de las dos figuras juntas como lo hace B. Braunrot para la

---

(1) Por ejemplo el comparar la mezcla armoniosa de los cuatro elementos con la danza de unas pastorcillas, símil que encontramos ya en Jorge de Sisodia.

Semaine cubartasiana -en la que estudia símil y metáfora juntos, agrupados en campos semánticos- , en nuestro caso parece más oportuno distinguirlos: lo mismo el símil que la metáfora nos trasladan a otra realidad, pero de manera distinta, ya que en el símil nunca se llega a perder de vista el punto de partida. El símil es más "clásico": anclado a la realidad representada, la aclara, la potencia, a veces la mejora, pero nunca la encubre o disfraza. En la proporción símil-metáfora encontramos en Tasso una situación opuesta a Lu Bartas y Acevedo: en éstos prevalece la metáfora sobre el símil, mientras en Tasso abunda sobre todo este último. ¿Un dato más a favor de la desbordante imaginación creadora del francés y del español? Quizá indique también otra cosa: que Tasso se propuso una mayor fidelidad al tema y se ciñó más estrictamente a los modelos, prescindiendo del repertorio "riquísimo" de su poesía profana: no quiso "disfrazar" el mundo que representaba, puesto que la óptica providencialista de la creación se lo imponía como bueno.

a) El símil literario.

El símil, que diferenciamos de la simple frase predicativa (del tipo "el mundo es un teatro") tiene en nuestros autores dos modalidades que podríamos llamar

sic...ut

ut...sic

El primer tipo es el que se usa en la prosa y lo encontramos a veces en Lu Bartas y en Acevedo, aunque en menor

accida que el segundo tipo. En Tasso encontramos sólo el tipo ut...sic, más propio de la poesía de todos los tiempos.

En la Semaine cubartasiana ha observado B. Braunrot la preferencia en los símiles por los fenómenos de movimiento, transformación y metamorfosis; nos remitimos a su estudio coincidiendo con su criterio y conclusiones en este aspecto. Tan sólo añadiríamos por nuestra parte una tendencia en el símil a referirse a procesos médicos (1), a efectos ópticos (2), u otros experimentos más o menos científicos: condensación en alambique, plomo derretido, etc. (3). El símil cubartasiano iba destinado sin duda alguna a lectores muy cultos. B. Braunrot ve como rasgo esencial del poema el acercamiento barroco de la realidad del tema a otra realidad menos solemne, más conocida y familiar (y a veces vulgar), pero creemos que esta afirmación no puede sostenerse precisamente a la luz del estudio del símil. Si tomamos por ejemplo la más bella de las comparaciones cubartasianas, en la que en versos preparnasianos la sistematización ordenada de los elementos (el aire, más ligero, se sitúa en alto, etc.) se compara al disiparse de las nieblas bajas en las llanuras del Catay (4)

De la façon qu'on voit, lorsque l'aube bigarre,  
Le plancher de Cathay d'une couleur bisarre,  
Fumer les mornes lacs, et dans le frais de l'air  
Par les pores des champs les vapeurs s'exhaler...

ni por un momento podemos pensar que fueran familiares pa-

---

(1) Semaine VII, 683; III, 160.

(2) ibidem II, 727.

(3) ibidem III, 71; 117.

(4) ibidem II, 280.



ra los lectores estos amanecceres exóticos. El símil dubartasiano es generalmente muy atrevido, y representa una pieza aparte, una digresión: no sirve tanto para aclarar una realidad como para alejarnos de ella, cumpliendo una función parecida a la de la metáfora.

Tasso utiliza el símil con cierta parquedad (29 casos en todo el poema) y generalmente en función didáctica, explicando un fenómeno de la naturaleza o una actuación de Dios: en esta última explicación se evoca la actividad humana más noble, o sea la artística. En seis de los siete días (se exceptúa el quinto) aparece un símil tomado del mundo artístico o del espectáculo. Dios actúa como arquitecto, pintor, escultor, y en algún caso como director teatral, como cuando las aguas primigenias <sup>que</sup> se retiran y descubren la tierra son comparadas al recogerse del telón en un teatro: (1)

E come suol talor ceruleo velo,  
Che gran teatro ricoprendo adombri,  
Quinci e quindi ritratto in sè raccorsi,  
E discoprir de la dipinta mole  
Archi, statue, colonne, altari e tempi:  
Così al raccor de l'umida natura,  
Ne l'arida appariro il piano e i colli,  
E gli altissimi monti alzar la fronte,  
Lianzi coperti, imperiosi in vista.

El arte interviene aquí para explicar un fenómeno no-rutinario de la naturaleza. Este símil es acogido en el mismo lugar por Acevedo: (2)

---

(1) Mondo creato III, 90 sgg.

(2) Creación del mundo III, 8.



De la manera que al teatro o scena  
El extendido velo en torno gira,  
Y al tiempo que la cierta señal suena,  
Por todas partes se recoge y tira;  
La bella obra de pinturas llena,  
que atentamente el pueblo alegre mira,  
Nuestra columnas, mármoles, retratos,  
Cornijas, bases, otros aparatos.

Debemos notar que en la imitación acevediana este hipotético teatro se ha convertido en algo vivo, con el ansiado toque de señal, participación del público, movimiento gíatorio y abundancia de escenografía. Acevedo imita y transforma a la vez: en este símil lo importante no es el hecho del telón que se recoge, sino la expectativa ansiosa del público, el "movimiento en potencia", si se nos permite llamarlo así, frente a la realidad en continua transformación de la Semaine Gubartasiana.

En los símiles de Acevedo encontramos también dos casos en que la realidad evocada no es otra que la misma de que se trata:

III, 10: las aguas de la creación se retiraron como hacen los ríos crecidos al volver a su cauce.

III, 24: las sinuosidades del Mediterráneo se comparan con la complicada hidrografía del Nilo.

En estos dos casos tenemos agua = agua, tautología interesante no como señal de escasa imaginación, sino como sobrevaloración del elemento descrito, al que no es preciso sustituir por otro.

El mundo que Acevedo evoca en sus símiles es extremadamente variado, rico de color y de vida; las referencias al arte existen como en Tasso -ya hemos visto el ejemplo del teatro- pero no cumplen una función preponderante. Si tuviéramos que buscar un denominador común a los símiles



acevedianos, deberíamos señalar especialmente el movimiento, como en Lu Bartas; pero para Acevedo se trata de un movimiento en un medio hostil, de algún modo una lucha: visión agónica de los elementos (rayo, trueno, levantarse de las olas, agitarse del bosque), de la vida como supervivencia del más fuerte (lucha entre animales) o como campo de batalla (imagen del soldado herido o vencido).

En los símiles la originalidad de Acevedo es absoluta respecto a sus dos poemas cosmogónicos modelo. Sin embargo no lo es respecto a la totalidad de la obra tassiana. En efecto observamos la sugestión del poema épico tassiano en muchos símiles. Veamos la figura de Lucifer en Acevedo: (1)

Toro, que de la tierra las arenas  
Furioso con los pies esparce al viento;  
Aquilón, que los árboles y antenas  
Rompe, bramando con rabioso aliento;  
Rayo, que de las torres las almenas  
Deshace con estrépito violento;  
Terremoto, que causa horror terrible  
No deben compararse al monstruo horrible.

Es seguro que el poeta español la identificó mentalmente con la imagen de Solimán: (2)

Fiume ch'arbori insieme e case svella,  
folgore che le torri abbatta ed arda,  
terremoto che 'l mondo empie d'orrore,  
son picciole sembianze al suo furore.

Acevedo ha quitado el río y añadido el toro y el viento;

---

(1) Creación del mundo I, 90.

(2) Gerusalemme Liberata IX, 22.



sin embargo por la estructura es inmediatamente reconocible la inspiración en Tasso: se enumeran, con coordinación asincrónica, una serie de fenómenos terribles en creciendo y una vez alcanzado el clímax en una imagen hiperbólica, se la anula ante lo indescriptible, queriendo alcanzar el efecto de "desmesura de lo desconocido".

¿Por qué la Gerusalemme tassiana y no el Mondo creato? En este caso concreto, porque ya Acevedo en I, 90 ha desviado su poema hacia la épica al introducir la batalla entre ángeles fieles y ángeles rebeldes. La identificación Lucifer-Solimán muestra lo cerca que se encuentra el canónigo palentino del poeta oficial de la Contrarreforma italiana.

Evidentemente no podremos dar para todos los símiles acevedianos una indicación tan segura respecto a su proveniencia. Aun desviándonos un poco del estudio del símil quisiéramos mencionar otra "pista" de este tipo. En Acevedo la serpiente en lucha con el ciervo le dirige una mirada particular: (1)

Ella, cubierta de ira y de veneno  
le mira.....

Es la misma mirada que dirige Argillano a los caballeros italianos al incitarlos a la rebelión: (2)

.....sbigottito ei gira  
gli occhi gonfi di rabbia e di veneno

Aquí el estiloma que une dos cualidades distintas, psíquica

---

(1) Creación del mundo VI, 36

(2) Gerusalemme Liberata VIII, 62.



y física (del tipo "sucia de besos y arena") (1) es lo que nos proporciona la pista; estos elementos formales por supuesto nos parecen tan importantes (o más) como la identidad temática. Pero volviendo al rico repertorio de símiles literarios, si nos fijamos por ejemplo en las escenas de caza y sobre todo en el mundo de los animales, encontraremos más de un punto de contacto con el Tasso épico. El hombre acevediano se retira de su lucha con la vida

Como el lobo, que habiendo hecho presa  
Del cordero, partió a la selva espesa.

En la Gerusalemme Tassiana la guerrera Clorinda huye así:

Poi, come lupo tacito s'imbosca  
Dopo occulto misfatto, e si desvia  
Da la confusion..... (2)

Una gran sorpresa se hubiera llevado el único biógrafo de Acevedo, D. Berjano Escobar, al ver que las bellísimas escenas protagonizadas por los toros en la Creación del mundo no le vienen precisamente (o no le vienen sólo) inspiradas al poeta palentino por los recuerdos de su primera juventud, cuando los observaría pastando en su Extremadura natal. Se trata, las más veces, de toros cultos, toros "italianos":

---

(1) Véase J. Cohen, Estructura del lenguaje poético, Gredos, 1970, p. 173.

(2) Creación del mundo VII, 48; Gerusalemme Liberata XII, 51.



Qual toro, que herico con pungentes  
estímulos de amor, celoso brama,  
Y aviva con mugidos impacientes  
de la ira ardiente la rabiosa llama;  
Y levantado con los pies valientes  
kicks de polvo, al enemigo llama,  
por senas a la fiera escarmuza,  
Y las armas al duro roble aguza...

e quel tauro ferito il suo colore  
versò mugghianco e sospirando fuore...

Non altramente il tauro, ove l'irriti  
geloso amor co'stimuli pungenti,  
orribilmente mugge, e co'muggiti  
gli spirti in sè risveglia e l'ire ardenti,  
e 'l corno aguza a i troncai, e par ch'inviti  
con vani colpi a la battaglia i venti:  
sparge co'l pie l'arena, e 'l suo rivale  
da lunge sfida a guerra aspra e mortale. (1)

Sin embargo a veces la imagen tassiana no es más que  
el punto de partida para proseguir según su propia ima-  
ginación. Por ejemplo el verso de la Gerusalemme

che duo tori gelosi e d'ira ardenti (2)

puede (o no puede) haber inspirado el símil

Como cuando dos toros enojados  
Con las frentes incómitas se ofenden...(3)

---

(1) Creación del mundo I, 75; Gerusalemme Liberata IV, 1 y VII, 55.

(2) Gerusalemme Liberata XII, 53. El tema está en el petrar-  
quismo, en un soneto de L. Domenicini imitado por H. de Acuña  
(véase D. Alejo, "Sonetti spagnoli" en Bull. Hisp. XVI, 1914)

(3) Creación del mundo VII, 21.



que en Acevedo se ha amplificado. En el ejemplo que damos a continuación, vemos como ha sido aprovechada sólo la parte que concierne al "movimiento en potencia" que le interesaba más a Acevedo. El toro tassiano, acosado por los perros, los intimida por un momento, pero en cuanto emprende la huida, éstos continúan persiguiéndolo:

Tal gran tauro talor ne l'ampio agone,  
se volge il corno a i cani ond'è seguito,  
s'arretran essi; e s'a fuggir si pone,  
ciascun ritorna a seguitarlo ardito.

En Acevedo es el toro que se retira momentáneamente para luego atacar con mayor violencia:

Y cual toro corrido y acosado  
Del irlandés o del español perro,  
Que herido del uno y otro lado  
De la garrocha con el duro hierro,  
Levantando en el coso alborotado  
En alto la cerviz y áspero cerro,  
Los pasos poco a poco atrás retira,  
Para partir después con mayor ira.

En el retroceso está implícita la inversión del movimiento, la idea de atacar y avanzar. Este toro sangrante y vengativo no estaba en el poema épico tassiano, pero con toda probabilidad fue sugerido por él.

b).- La metáfora.

Es ésta una de las principales figuras para "no llamar las cosas por su nombre": acercando dos cosas diversas, sugiere una óptica particular, una perspectiva distinta de la habitual sobre un hecho determinado. Embellecedora o "amoiindrissante", su función es siempre la misma, la de presentar las cosas no como son, sino como las ve el poeta.

Si el símil conservaba aún la visión de la realidad, sugiriendo otra realidad paralela, la metáfora prescindía de ella, antes bien la encubre y la disfrazaba, parcial o totalmente.

El poema dubartasiano no sólo utiliza la metáfora, sino que -por así decirlo- abusa de ella.

Nos remitimos a las agudas observaciones de B. Braunrot que ha estudiado de manera exhaustiva la abundancia de esta figura retórica en la Semaine: (1)

---

(1) B. Braunrot, est. cit., p. 145.



S'il est vrai...que pour tous les écrivains de l'époque la perfection du bien-dire consiste à ne pas nommer les choses par leur nom, nulle oeuvre n'est à cet égard plus caractéristique que le poème de Lú Burtas, où les éléments de la création se cachent sans cesse sous le masque des mots. Le blé n'est pas le blé: c'est "l'honneur bigarré de la plaine velue"(I, 528) ou bien, avec une simplicité toute relative, "les cheveux de la plaine"(IV, 628). La mer n'est pas la mer: c'est tantôt "la campagne humide"(III, 838), tantôt "les champs flottants"(III, 11), ailleurs encore "les plaines poissonneuses"(IV, 109). Les poissons, réciproquement, sont "les bourgeois de la plaine liquide"(IV, 70), alors que le soleil-  
"oeil du monde"(I, 455) ou "roy des flambeaux"(III, 207)- n'est que le plus prestigieux de ces "clous qui brillent dans les cieux"(IV, 55), de ces "medailles brillantes"(IV, 137), de ces "torches celestes"(IV, 424) qui désignent l'ensemble des étoiles.

Estas metáforas, aplicadas sistemáticamente a todo, intelectualizan los fenómenos; en el caso del mar citado por Braunrot la metáfora impura "champs flottants" se vuelve aun más atrevida en Acevedo, que llama a las olas marinas "montañas transparentes", mientras que los límites en que se mantienen las aguas del mar son "grillos de cristales"(1).

Por supuesto el elemento acuático es material común, aprovechado en gran cantidad de metáforas por los tres poetas. B. Braunrot ve en este empleo efectos de línea serpentinata de los pintores barrocos(2), así como la metáfora marina significaría la representación más apropiada de la idea de lo ilimitado.

---

(1) Creación del mundo III, 27.

(2) ob.cit. p.102.



Sin embargo si tuviéramos que buscar un común denominador a la mayoría de las metáforas, no sólo de Du Bartas, sino de los tres poetas, diríamos que éste consiste en el "elemento humano": el arte, el teatro, los usos y costumbres, la pompa real, la vida militar, intervienen en la descripción de fenómenos naturales o de la actuación divina.

La metáfora dubartasiana que mejor define la Semaine es la del pelerinaje con que empieza el día cuarto: llama en causa a los lectores (peregrinos), al autor (guía de peregrinos, también en un símil de Tasso)(1), y el tema del poema sacro (la ciudad santa). Pero en este recorrido sacro, ¡cuántas etapas profanas! A Dios se le invoca como verdadero Neptuno, o auténtico Júpiter, o dios Febo, o también Mariscal de campo, o justo Canciller, o inmortal Bordador. La vida política, militar, burocrática, artística, junto con las sugerencias mitológicas desplazan a las verdades de la fe cristiana. En cuanto a los fenómenos naturales, implican la intervención de una disposición artística, como en las estrellas "medallas brillantes" o "antorchas", o bordados de oro en un manto azul (2). Igualmente en la plaine velue las mieses ondeantes evocan un tejido aterciopelado.

La metáfora dubartasiana es generalmente pura, lo que contribuye a aumentar la dificultad de lectura del poema. No coincidimos con la opinión de B. Braunrot

---

(1) Mondo creato IV, 76.

(2) Véase nuestro cap. V, 3.



sobre la supuesta presencia de metáforas vulgares (1) o "amoincrissantes" que aclararían lo inconocible mediante lo familiar y conocido, ya que los ejemplos que ofrece son calcos de modelos precedentes, textos de autoridad y no precisamente vulgares: la paloma empollando -con la que se compara el espíritu divino sobre las aguas- está ya en la Patrística, el baile de pastorcillas está en Jorge de Pisidia. (2). Podría quedarnos alguna duda sobre la concentricidad de los cielos comparada a la yema y clara de un huevo (3), pero se trata de un solo ejemplo, y podría discutirse si considerar el huevo <sup>de</sup> un punto de vista culinario o más bien naturalista. Esto último alinearía la imagen del huevo con muchos otros experimentos de que se habla en el poema (4).

Como ya hemos visto, en Tasso es mucho menos frecuente el uso de metáforas. Por otra parte las que se emplean son bastante convencionales y consagradas ya por una larga tradición: por ejemplo la luz como verdad (5) está ya en los Evangelios y en Dante, como también es tradicional el referir la actividad artística a la creación divina, o sea la imagen de un Dios artífice, arquitecto, etc. El atractivo que sobre Tasso todavía ejerce la vida de corte, la pompa, el rango, el séquito, le sugestionan

---

(1) Como ya hemos visto, Braunrot no distingue entre metáfora y símil.

(2) Véase p. 258, nota 1) de nuestro estudio.

(3) Semaine IV, 300.

(4) Véase p. 260, notas 1, 2, 3 de nuestro estudio.

(5) l'unico creato I, 5; I, 637.



seguramente para acoger en el poema la imagen del  
Lios rey (1), y también para llamar al hombre rey  
del universo (2), pero huelga decir que estos moti-  
vos se encuentran todos en la tradición cristiana.  
Más nuevo nos parece (análogamente a lo que observa-  
mos sobre el símil) el llamar en causa, a través de  
metáforas, actividades teatrales como por ejemplo en  
el teatro del mundo: (3)

.....questo adorno  
Meraviglioso grande ampio teatro  
Le le cose create, in cui mirando  
Il magistero del gran Padre eterno,  
Quasi per gradi alziam la pura mente  
A l'invisibil suo felice regno,  
Ove gli ultimi premi altrui riserba...

teatro del que aparece el presentimiento de un impre-  
sionante incendio: (4)

Avrà suo fin questa caduca mole  
De l'universo, e col girar del tempo  
Il girevol teatro a terra sparso  
Cader vedrassi in cenere e 'n faville.

Este incendio también es metáfora de raíz cristiana;  
sólo que aquí la idea apocalíptica de la caducidad  
del mundo, de lo perecedero de todo, llega a sintonizar  
el poema tassiano -como hemos visto, el más "clásico"  
de los tres- con la sensibilidad prebarroca o barroca  
en la que todo el espectáculo maravilloso del cosmos  
tiene un fondo de inconsistencia y sin duda ha pérdi-  
do la firmeza y validez que tiene en los clásicos.

---

(1) Mondo creato I, 85.

(2) ibidem VI, 313.

(3) ibidem VI, 49 sgg.

(4) ibidem VII, 361.



En Acevedo la metáfora, cuya técnica está perfectamente dominada, ocupa un lugar importantísimo. Su empleo es tan sistemático como el del símil, aunque el símil abunde más. Algunas, como "líquidos cristales", resultan casi lexicalizadas por su uso reiterado; otras son más rebuscadas, como "perlas" por lágrimas (1), o "blanco aljófar" por los dientes de la boca (2). La inmensa mayoría de las veces se trata de metáfora impura con adjetivo alusivo a la cosa, del tipo "húmedo elemento" por agua, "salada pesacumbre" por mar, o "floridos atavíos" por flores (3). A veces se complica con la posibilidad de doble sentido del sustantivo, como en "bordadas faldas" (4).

En un intercambio vital entre campos semánticos, se aplican al cuerpo humano términos de la naturaleza, como en las "cumbres de los ojos" (=cejas) (5) o en la "viva montaña" (=elefante) (6). Ya San Basilio había llamado los elefantes colinas de carne *βουνά κρέας*, en la Homilía IX, 5 de su Hexamerón.

Pero mucho más notable es el proceso contrario, en el que encontramos el mayor número de metáforas, o sea el de la prosopopeya: cabelleras de los árboles, collares de los árboles, brazos de la noche, regazo de la noche, gemir de los vientos etc. A veces no se humaniza simple-

---

(1) Creación del mundo I, 63.

(2) ibidem VI, 97.

(3) ibidem I, 27.

(4) ibidem VI, 20. Son las laceras de un monte.

(5) ibidem VI, 87.

(6) ibidem VI, 11.



mente el elemento natural, sino que se subraya un rasgo que hace de él un ser mítico o fabuloso (esa "mitología menor" que tanta parte tiene en el barroco), como las expresiones "alas de la noche", las danzas y coros de estrellas, o el ejército de Eolo ("cuadrillas ventosas") (1) sin contar la mitización de los ríos: boca del Miño, pecho del Guadiana (2) y las metáforas en las que aparece claramente la referencia mitológica: mejillas de Cintia, "soberano Marte" (=el ángel San Miguel) (3). Así la misma mitología, lejos de ser un recuerdo erudito, es parte de esta concepción casi animista del universo, invadido todo por el mismo aliento, el de los afectos y pasiones humanas: la tierra que gime con dolores de parto, el gemir de los vientos, las alas del vapor (4). Es importante que la metáfora sea impura: no niega ni oculta del todo la realidad, tan sólo ofrece una particular perspectiva de ella.

A través de un grupo numeroso de metáforas se puede captar un aspecto fundamental de la cosmovisión acevediana: al lado de la metáfora embellecedora o referida al mundo artístico como la de Tasso y Lu Bartas, en Acevedo puede apreciarse la omnipresencia de la vida militar:

---

(1) Creación del mundo V, 59; I, 42; II, 92.

(2) ibidem III, 41 y 42.

(3) ibidem III, 61; I, 77.

(4) ibidem III, 78; IV, 50; II, 64.



Los duros dientes puestos en hilera  
El sitio de la boca defendiendo....

La pila dentro de su fuerte muro  
Las hileras formó de los pilones,  
Y porque alguna vez el tiempo duro  
Con ventosas y heladas municiones  
No conquistase el escuadrón seguro,  
Le trincheó por todos los cantones  
De cortezas..... (1)

o en estos versos sobre la espiga del trigo:

De Dios la providencia un fuerte muro  
Hace en torno de aristas rodeado;  
Para que, como alcázar muy seguro  
El torreón no sea despojado  
Por las menores aves de la tierra... (2)

Lo mismo ocurre con el paisaje de Vera de Plasencia:

Lo impiden las escuadras ordenadas  
De los árboles fértiles y hermosos  
A Febo con las cimas acopadas  
La entrada de sus rayos poderosos. (3)

---

(1) Creación del mundo VI, 97; III, 103. Para la pila véase Fr. Luis de Granada, Introducción al símbolo de la fe I, 10, 3: "Con tan maravilloso artificio está el fruto en sus cáscas abovedadas, tan bien aposentado y guardado, que toca la furia de los vientos no basta para derribarla."

(2) Creación del mundo III, 109.

(3) ibidem IV, 93.



Del mismo modo el puercoespín es llamado, siguiendo a Lu Bartas, flechero con reservas inagotables en la aljaba (1); evidentemente la vida es para Acevedo movimiento y lucha, como afirma en un lugar del poema:

En fin, no es otra cosa nuestra vida  
que un extendido campo de pelea ... (2)

La abundancia de la metáfora militar no hace más que confirmar esta visión del mundo esencialmente agónica del poeta español.

---

(1) Creación del mundo VI, 52.

(2) ibidem VII, 45.



C A P I T U L O            S E P T I M O

ACEVELO ENTRE DU BARTAS Y TASSO



1.- Imitación y originalidad.

a) ¿Acevedo es un plagiaro?

Hay una pregunta que subyace en los anteriores capítulos, que es obvio plantearse en todo estudio sobre influencias: con una cronología segura (como en nuestro caso), ¿hubo o no hubo imitación del autor anterior por parte del siguiente? ¿Y en qué medida?

Es una pregunta difícil de contestar: comunes son las fuentes, comunes los tópicos retóricos utilizados, y es arduo decidir si un motivo ha sido imitado directamente o bien es heredado de un patrimonio cultural común al que los autores en cuestión tenían acceso.

Más difícil todavía es plantear la cuestión en la época del segundo renacimiento, manierismo o barroco.

De estas tres corrientes (que en la época que estudiamos se cruzan y superponen en lugar de oponerse o distinguirse), la más "revolucionaria", con visos de originalidad y de ruptura con los criterios anteriores es quizás la tercera, o al menos pretende serlo. Pero ¿cómo pensar que con el barroco se afloje la teoría de la imitación, precisamente en la época de mayor aristotelismo, presidida por las poéticas de Robortello, Castelvetro, y otros que constituirán autoridad indiscutible en el siglo XVII y a lo largo del XVIII?

La teoría de la imitación persiste prácticamente nas-



ta el Romanticismo, aunque no le faltaran críticas ya en el siglo XVI: (1)

...Vengnisi<sup>ni</sup> poi a i nostri colcissimi [poeti] ; chè, per Dio grazia, ciò che scrivono, o sono, come essi chiamano, centoni cioè cose d'altri rappezzate e cucite insieme, o, se pur sono, de lor testa, son cose che non le mangerebbono li cani, acciò che sappiate che li poeti de' tempi nostri sono anco qualche cosa peggio che non furono li antichi. Ecco adunque che li poeti sono ladri.

Es obvio que nosotros ante un pasaje estrictamente imitado no podemos asumir la actitud de Berni, ya que se trata de un modo burlesco y polémico -diríamos también desenfocado y superficial- de considerar la producción de sus contemporáneos. ¿Debemos entonces arrinconar nuestro concepto postromántico de originalidad y disculpar con las teorías del tiempo? No lo creemos así: en el petrarquismo, por ejemplo, todos fueron imitadores, pero esto no impidió que del grupo sobresaliesen poderosas voces auténticas, como Della Casa, Miguel Angel o el mismo Tasso de las Rime...

En cuanto a las relaciones entre Tasso y Du Bartas han sido suficientemente estudiadas (2): parece claro que el italiano no imitó al francés, o por lo menos es imposible encontrar pasajes que se puedan cotejar con método fucilliano. Estos en cambio han sido encontrados

---

(1) F. Berni, Poesie e prose a cura di E. Chiorboli, Ginevra-Firenze 1954, p. 263.

(2) Resume la cuestión E. Donadoni, Torquato Tasso, La Nuova Italia, Firenze 1952 (1ª ed. 1923), p. 550.



en abundancia para Acevedo, por el único erudito que ha estudiado a fondo el tema, Maury Thibaut de Maisières.

(1). La labor de este erudito es utilísima ya que nos ha señalado el <sup>er</sup> canto y el verso en cada caso... a veces llegando a impacientarse, cansado de tan diligente labor, se pregunta: ¿para qué seguir dando ejemplos?

Hay que decir que estos ataques han sido hasta ahora la única crítica seria a Acevedo. Las antiguas historias literarias poco se ocupan de su originalidad(2). Su único editor "moderno" tiene hacia él palabras de alabanza que son más fruto de exaltación nacionalista que de atento examen:

Si Acevedo hubiese sido extranjero, ¿quién no le conocería?(3)

Por nuestra parte debemos reconocer que esta pregunta nos ha surgido muchas veces a lo largo de la realización de este estudio, que consideramos menos apasionado que la introducción de Rosell. A éste deberemos reconocerle al menos una penetrante agudeza en su positivo juicio de conjunto.

Fue F. Pierce, gran especialista en la épica culta, que

---

(1) M. Thibaut de Maisières, Les poèmes inspirés du début de la Genèse à l'époque de la Renaissance, Université de Lovaina, 1931.

(2) El primero en relacionar a Acevedo con Du Bartas es J. Cejador y Frauca, Historia de la lengua y de la literatura castellana, 1915, III, p. 244. El primero en observar la influencia de Tasso en Acevedo es Fitzmaurice-Kelly en su Historia de la Literatura española, 1901.

(3) Introducción a la edición de la Creación del mundo de la B.A.E. que citamos siempre, p. XII.



por primera vez en 1940 llamó la atención sobre el poema aceveciano, pero sin dedicarse a rebatir las observaciones de Maisières (1). Su artículo apunta hacia un examen de la originalidad de Aceveco, que aprecia como poeta valioso de su tiempo.

Más recientemente un artículo de Antonio Iglesias Laguna también llama la atención sobre Aceveco, llamándolo "un clásico preterido", pero sin rebatir a Maisières. (2)

Quizás estos críticos puedan permitirse despreciar con el silencio al detractor. Para nosotros es serio cualquier trabajo de primera mano con abundancia de datos, aunque no compartamos sus criterios y metodología.

#### b) Errores de método.

Al intentar definir los términos de la imitación en nuestro caso concreto confesaremos chocar con lo inaprehensible del hecho poético. No podremos demostrar la originalidad de Aceveco de manera matemática, y además nos limitaremos a un solo ejemplo. Pero aun así creemos que se evidencia la gratuidad de las afirmaciones de Maisières. Escogemos un pasaje en que el erudito belga el plagio le parece manifiesto, el del elogio de la noche (3). Procederemos a encargar los textos para un

---

(1) F. Pierce, "La Creación del mundo" and the Spanish "Religious Epic" of the Golden Age, en Bulletin of Spanish Studies, XVII, 1940.

(2) A. Iglesias Laguna, "Alonso de Aceveco", en Poesía española, 1963.

(3) Semana I, 527 sgg; Creación del mundo I, 61.



cotejo minucioso:

Celui qui d'une faux mainte fois esmoulüe  
Devest de son honneur la campagne velüe  
Se repose la nuit; et dans les bras laissez  
De sa compagne, pero tous les travaux passez.

El que el florido valle y verde prado  
Priva con corva hoz de sus despojos,  
En tus brazos, o noche, recostado  
Ofrece al sueño los cansados ojos;  
Y en la blanda cullura sepultado  
Olvida del trabajo los enojos.

Digamos ante todo que de los muchos ejemplos dubartasianos sobre el reposo nocturno, Acevedo sólo incorpora a su poema el del segador. De este modo, contextualmente la imagen no resulta ser una más de la colección de exempla sino que es la única, cobrando mayor relieve. Se trata de un pasaje prácticamente traducido según Maisières; en nuestra opinión transformado totalmente en virtud de las correspondencias ideológico-formales a las que aludimos en nuestro capítulo VI.

Veamos el pasaje sintagma por sintagma como si de traducción se tratase:

Celui qui = el que son idénticos;

d'une faux mainte fois esmoulüe = con corva hoz

Aquí Acevedo elimina la perífrasis, que resaltaría la laboriosidad del segador, y la sustituye con el epíteto interno corva hoz, que significa muy poco, tan sólo sugiere la línea curva; le interesa la imagen visual directa y no el historial de la hoz.



devest = priva

queca eliminada la metáfora del "censurar la compaña".

son honneur = sus despojos se equivalen;

campagne velüe = florido valle y verde prado

Otra vez Acevedo prefiere la convencionalidad del epíteto interno; decididamente no le interesaba la metáfora dubartasiana de los dos primeros versos.

Hasta aquí tenemos dos versos correspondiendo a dos versos; pero los dos siguientes se vuelven cuatro en Acevedo, porque anade y cambia mucho.

se repose la nuit=ofrece al sueño los cansados ojos

transforma la banalidad dubartasiana en expresión de entrega y abandono; no el reposo del dormir sino el momento de adormecerse, la captación de un instante. Con cansados ojos intensifica la idea de pesadez y fatiga.

et dans les bras laissez = en tus brazos, o noche,  
de sa compagne recostado

En La Barta aparece la peronomasia campagne-compagne; en Acevedo interviene la prosopopeya de la noche, así como antes se personificaba al sueño ("entrega al sueño los cansados ojos"): ha cambiado los brazos de la amada por los de la noche. Sin embargo el recostarse en brazos de la noche entraña más sensualismo que la imagen dubartasiana, ya que anade

y en la blanda cuna se recostado



verso que sugiere el paralelismo sueño-muerte.

pero tous des travaux = olvida del trabajo los enojos  
passez

Refuerza la imagen sueño-muerte con olvida. Con enojos sugiere la fatiga, los sinsabores del trabajo (aunque presumiblemente la palabra travail en el siglo XVI tuviera también estas acepciones).

¿Es esto traducir? Lo es, si por traducción entendemos recreación personal además de translatio total a un ámbito cultural e ideológico distinto. Diríamos que este pasaje acevediano ofrece una clara muestra de preferencia por motivos barrocos -pesimismo, sensualismo, sentido de la vida y de la muerte- y abandono de procedimientos manieristas (metáfora rebuscada, paronomasia que tiende al puro efecto de surprise).

Sería tentador -pero estéril- rebatir punto por punto el centenar de préstamos del francés a Acevedo contabilizados por Maisières:

Voulant établir à quel point Acevedo mérite peu le titre d'"original" nous ne ferons grâce à aucun passage copié; la liste en sera longue, mais elle sera à peu près complète. (1)

Hay que reconocer sin embargo que la confrontación de Maisières tiene méritos indiscutibles. Uno de éstos es haber descubierto que Acevedo probablemente no conoció directamente -y por lo tanto no imitó ni trajo-

---

(1) Maisières, est. cit., p. 61.



el poema francés, sino que siguió la traducción de éste al italiano de mayor difusión en la época, la de Ferrante Guisone (o Guizone) que se remonta a 1592 (Venecia, Ciotti). Esta traducción, que circuló ampliamente por Italia y tuvo gran éxito (1), adopta el endecasílabo suelto, al que traslada con gran fidelidad los monótonos alejandrinos franceses. Ciertamente Tasso al emprender su Mondo creato, aunque conociese el original francés, se proponía competir con ella. El impresor Ciotti utilizó los mismos grabados de la traducción de Guisone para ilustrar la temprana edición veneciana de las dos primeras giornate de Tasso; la de Guisone debía constituir entonces la Settimana por antonomasia. Las pruebas aducidas por Maisières de que Acevedo se sirvió de ella son irrefutables (2).

A pesar de este acierto, es evidente que el juicio de Maisières sobre Acevedo es por lo menos precipitado. En una monografía como la suya, emprendida con grandes ambiciones -abarcando el ámbito demasiado vasto de lenguas románicas y germánicas- el insistente y pormenorizado encarnizamiento con Acevedo resulta casi sospechoso. En sus premisas metodológicas advierte que lo que atañe a la forma literaria será más revelador que la coincidencia en un tema sobre el que ya existe una tradición ya establecida. Pero a pesar de esta clarividencia, en su monografía lo literario es francamente lo de menos, limitándose a noticias sobre la historia y

---

(1) Pierce en su art. cit. da la fecha 1601, pero se trata de una de las muchas reimpresiones.

(2) ob. cit., p. 40.

la fortuna de los textos y a la búsqueda de pasajes parecidos. Ignora razones de gusto, época, ambiente, estilo; diríamos que le falta sensibilidad, y que el estudio de las diferencias no le interesa igual que el de las semejanzas. A veces le es forzoso reconocer que en ciertos lugares Acevedo no ha seguido ni a Du Bartas ni a Tasso. Por ejemplo al final del primer día, cuando se toca la ejemplificación dubartasiana sobre los ángeles el poeta español sólo escoge un cuadro épico (la batalla entre ángeles fieles y rebeldes), Maisières se apresura a decir que no puede considerarse una originalidad, ya que pasajes parecidos se encuentran en la Gerusalemme tassiana y en otros poemas épicos. Para nosotros esta tendencia a la épica abre perspectivas distintas en la poesía acevediana; para el erucito belga anunciaría tan sólo plagio al plagio.

Con el presente estudio no hemos querido emprender una defensa polémica de Acevedo, sino sólo intentar el examen de su poema, por así decirlo, en igualdad de condiciones, olvidando -hasta cierto punto- la difusión extraordinaria de la Semaine dubartasiana y la fama europea de Tasso. Más de una vez se nos ha revelado Acevedo poeta original: quizás no en el sentido en que lo entendería Maisières, sino en la medida en que está presente en su poema, más que en los otros, la impronta de una poderosa personalidad poética y humana, con todo el sello de un gusto y de una época.

c) El canto o día VIII.

Sin embargo, sería posible refutar a Maisières con sus mismos argumentos cuantitativos y de estructura superficial. Había un canto en que Acevedo no se encontraba atado a ningún esquema preexistente: el séptimo. En los Hexamerones no existía. La Biblia sólo hablaba de descanso divino, de no-acción. Acevedo sólo tenía los precedentes de Du Bartas y Tasso y es significativa su oscilación entre uno y otro, así como su indudable independencia de ambos. Empieza el canto desarrollando un motivo dubartasiano, que abandona pronto para seguir a Tasso; pero no se parece a ninguno de los dos, como puede verse por la confrontación textual.

El séptimo día dubartasiano se desarrollaba todo alrededor de la perfección y ejemplaridad de lo creado<sup>10/</sup> (es esto que inspira las primeras octavas de Acevedo); era un sermón ad infinitum, con técnica acumulativa y repetitiva de los exempla. Tan repetitiva que, al llegar a las alabanzas de la perfección del cuerpo humano, el poeta se da cuenta de que ya ha tocado el tema y concluye el canto -y el poema- con la "metáfora de navegación" frecuente en él: (1)

---

(1) Semaine VII, 709



Quoy, Muses, voulez-vous redire l'artifice,  
Qui brille haut et bas dans l'humain edifice?  
Veu qu'un mesme sujet, deux ou trois fois tenté,  
Ennuie l'auditeur, pour bien qu'il soit chanté.  
Svs donc, Muses, à bord, iettons, ô chère bance,  
L'anchre arreste-nauire: attachons la commande.  
Ici ia tout nous rit: ici nul vent ne bat;  
Puis c'est assez vogué pour le iour de Sabat.

El séptimo día de Tasso acogía varios motivos así conectados: el descanso divino en las cosas evoca el motivo inverso del descanso de las cosas en Dios, simbolizado en el octavo día de la liturgia; éste a su vez llama en causa el Juicio final del que surgirá este octavo día. Aquí hay un salto brusco y el poeta pasa a referir motivos bíblicos que en Du Bartas se habían tratado en la sexta jornada, como la descripción del paraíso terrenal, la maravillosa disposición y estructura del cuerpo humano, la leyenda judía de un Adán feliz hablando con las plantas y animales, la creación de Eva. Termina con la plegaria final del mundo creado a Dios.

Sin duda la presencia en el séptimo día de temas que pertenecen al sexto se explica en Tasso porque el poeta siguió en este caso el segundo de los relatos bíblicos de la Creación en el cual, según la actual exégesis, se sigue un esquema narrativo regresivo y disperso, opuesto al del primer relato (1), progresivo y rigurosamente cronológico.

---

(1) Véase Génesis 1,2 y Génesis 1,1.

El séptimo día acevediano no empieza de manera original, ya que para el exordio acude, como sus predecesores, a un símil literario tomado del mundo del arte. Sin embargo ni la extensión (98 versos en Lu Bargas, 56 en Tasso, 16 en Acevedo) ni el tipo de actividad artística, ni los términos de la comparación coinciden.

Lu Bargas había comparado a Dios con el pintor que mira complacido un complejo cuadro acabado. Tasso había comparado el mundo con la circularidad de los anfiteatros romanos, pero estableciendo la limitación de la visión humana (los espectadores veían todo el anfiteatro, mientras los hombres no abarcan todo el mundo con la vista). Acevedo dice todo lo contrario: él también llama en causa a los hombres, que reconocen en los acordes de una melodía la maestría de su autor, estableciendo así tres términos:

maestro/música/oyente	Dios/mundo/humanidad
-----------------------	----------------------

en una armonía perfecta que contradice lo que afirma Tasso, a la vez que está muy lejos del Dios-Narciso de bartasiano. También puede señalarse como significativa de este símil la atención a la música, el arte más típico del barroco. Vemos entonces como incluso en este exordio que hemos llamado convencional se nos manifiesta una poderosa individualidad y una manera muy distinta de ver las cosas.

Después de la comparación, que acabamos de citar, con una pieza musical de perfecta ejecución (1-2) se pasa a la descripción del "concierto" universal ordenado por Dios (3-17), en donde se suceden regularmente los fenó-

menos y las cuatro estaciones(9-12).Después viene el tema central del canto,que podríamos titular "la vida agónica"(17-49).Es ésta una parte magnífica inspirada por la cosmovisión acevediana.Al final,la pacificación de este todo irracional,absurdo,en una visión apocalíptica:el motivo escenográfico del Juicio final al que acuden poblaciones de todo el orbe habitado.La octava final del canto concluye alabando el octavo día de la liturgia.

Lo esencial del canto es la tripartición bien definida entre asunto bíblico,realidad presente,y Juicio final.Entre el principio y el fin del tiempo cristiano,que es también principio y fin de la sagrada Escritura,ha emplazado Acevedo la realidad profana y agónica de cada día.En el Juicio la reseña de poblaciones próximas y lejanas acerca la geografía humana a la visión cósmica y grandiosa del Dios terrible.

¿Cuántos de estos elementos estaban en Du Bartas o en Tasso?

Du Bartas alude apenas al Juicio final en su poema, pero es Tasso quien lo coloca en el séptimo día,aunque no como motivo principal.En el séptimo lo coloca también Acevedo,pero en posición de gran relieve,como broche que cierra el poema.La extensión que le da el poeta español es considerable,y la logra mediante una extraordinaria amplificación.Veamos la breve y melancólica reflexión tassiana que evoca términos y acentos preleopardianos("Non han quiete in sè gli egri mortali/Ned opra di Natura in sè riposa") (1):

---

(1)l.onco creato VII,127 sgg.

Dunque s'acquetò Dio ne l'uom terreno  
E l'uomo in sè non ha quiete o pace?  
Non han quiete in sè gli egri mortali,  
Ned op'ra di Natura in sè riposa.  
Ma gira il ~~fooo~~ nel perpetuo corso  
Del ciel sempre inquieto e sempre vago,  
L'aria agitata da contrari venti  
E da se stessa ognor divisa e sparta,  
L'acqua trascorre e senza pace ondeggia.  
E questa, ch'a noi par gravosa e ferma  
Terrestre mole ancor si scote e crolla  
Da'fondamenti, e ruinese atterra  
Le cittati e le terre eguali a'monti...

Acevedo se inspiró en la visión de los cuatro elementos en continua tensión interior, y sobre todo en el catastrófico terremoto tassiano, al que dedica una octava que casi traduce a Tasso (en Tasso son también 8 versos justos, VII 136-44):

La redondez pesada de la tierra,  
Que tan sólida y firme nos parece,  
Tiembla en sus fundamentos, con que atierra  
Los pueblos y la gente desfallece;  
El reino do Plutón mueve la guerra  
Por los abiertos pechos se aparece  
Amenazando el cavernoso abismo  
A otra provincia el torbellino mismo. (1)

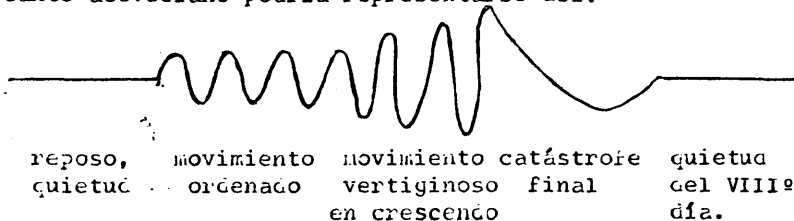
Si el terremoto acevediano coincide con el tassiano en extensión, no es así en general: las 41 octavas que hemos titulado "La vida agónica" se corresponden a 16 versos de Tasso, lo cual corresponde<sup>a</sup> una amplificación de 20 veces. He aquí el resumen del tema en Acevedo:

---

(1) Creación del mundo VII, 22.

Todo el universo está en trabajo, inquietud y movimiento; ejemplos de cielo, aire, fuego; los vientos pelean entre ellos como dos toros enfurecidos. Tiembla hasta la tierra, sacudida por los terremotos. La naturaleza se transforma continuamente, como se ve por el sucederse de las cuatro estaciones. Inquietud y movimiento continuo también en los animales; actitudes de lucha, lo mismo en animales fieros que mansos. De los animales se pasa a ejemplos de discordia y rencores humanos y a ejemplos de lucha y guerra hasta entre los ángeles. Toda la vida del hombre es una lucha, con sus semejantes o consigo mismo. La última de las octavas a que nos referimos compara la vida humana con un mar embravecido.

Se trata del tema del enfrentamiento, preferido por la poesía acevediana: viento-viento, animal-animal, animal-hombre (aspecto muy sugestivo para Acevedo, particularmente apasionado por las escenas de caza), y hasta ángel-ángel, en un crescendo que termina con el fin del mundo y la apocalíptica visión del Juicio. El movimiento en el VIIº canto acevediano podría representarse así:



En esta variación del movimiento tenemos la fisionomía peculiar del canto, que no se parece a los otros de sus predecesores. Mejor aún podremos apreciar la diferencia respecto al modelo francés y al italiano observando atentamente nuestro gráfico VII de secuencias de niveles

temáticos (1), por ejemplo con referencia al tema bíblico. En Du Bartas el tema del Génesis no ocupa muchos versos pero tiene cierta consistencia; en Tasso es apoyatura obligada a la que se vuelve periódicamente. En Acevedo es apenas pura referencia inicial que se va esfumando al principio en una serie de oscilaciones entre motivos retóricos, poesía didáctica y digresiones. Desde esta inseguridad inicial Acevedo sabrá emprender el vuelo y articular su canto sobre dos motivos muchísimo más inspiradores.

## 2.- Perfil estructural de los tres poemas.

### a) Extensión y división (Gráficos VIII y IX)

En el gráfico VIII hemos reproducido la extensión y división en cantos de los tres poemas. Bajo este aspecto, evidentemente, la analogía entre Du Bartas y Acevedo, ya notada y denunciada por Maisières, puede llamarse asombroso paralelismo y hasta identidad. La mayor extensión del poema tassiano se debe al aprovechamiento de un mayor número de fuentes: los cantos Vº y VIº, extensos en los tres autores, lo son en el Mondo creato de manera desorbitada, hasta el punto que el tema de los animales -aves y peces en el Vº, animales terrestres en el VIº- constituye aproximadamente la tercera parte de todo el poema.

Además de los dos Hexámeros fundamentales (2) aprovechó Tasso el saber de cosmógrafos y geógrafos clásicos en

---

(1) Estos gráficos se explican en los párrafos que siguen.

(2) Véase nuestro capítulo II, 3 a) y b).

el día III, y la poesía didáctica dantesca en el día IV, dedicado al número de los cielos y a las varias constelaciones. Tasso, en esta experiencia poética nueva quiso rivalizar con Du Bartas en erudición y claridad de conocimientos. Y sin duda en esto le superó, aunque no en autenticidad de inspiración. Según Lonadoni "La Settimana è il poema più enfatico della letteratura francese: il Mondo creato è dei più frigidì della nostra." (1)

Sobre la imitación acevediana el esquema del poema francés tuvo un peso enorme: la identidad de estructura superficial se aprecia aun más claramente observando la extensión de los cantos respecto a la totalidad que aparece en el gráfico IX: el ejemplo tassiano no le sirvió a Acevedo para liberarse de una férrea adhesión al precedente francés.

b) Niveles temáticos. (Gráfico X).

Comprendiendo ahora una perspectiva de estudio que consideramos necesaria y de gran ayuda para mejor definir los tres poemas, intentamos esquematizar en este apartado la sucesión de niveles temáticos que prevalecen (ya que, por supuesto, es muy posible que en un lugar coexistan dos o más niveles). Por niveles temáticos entendemos esto: en poemas de género no perfectamente definido, que responden a sollicitación exterior y de ambiente por lo menos en la misma medida que a inspiración propia del poeta, detectamos y registramos variaciones de tema que se corresponden generalmente con

---

(1) L. Lonadoni, Torquato Tasso, La Nuova Italia, Firenze 1956 (1ª edición 1926), p. 550

variaciones de tono y estilo.(1)

Veamos por ejemplo como se ajusta perfectamente a nuestras obras una definición de la poesía debida a un teorizador español contemporáneo de nuestros tres autores, Alonso de Valdés, ferviente católico postridentino -por cierto nada parecido a su homónimo erasmista- y ferviente defensor, asimismo, de la poesía, de la cual ofrece una definición expresada en estilo bazar:

La poesía es señora de todas las artes, porque el poeta tiene necesidad de ser versado en todas: la Poesía se leuanta, y penetra los Cielos, manifiesta la gloria del sumo bien, las penas del Purgatorio, la muerte eterna del Infierno, descubre los secretos de la Astrología, los cursos de las estrellas, los movimientos de las Esferas celestiales, las influencias de los Planetas, lo contrario de los elementos, la conformidad dellos, la naturaleza de las cosas, las propiedades de las plantas, de los animales, de las yeruas, los xugos, los sabores, los olores, la ficción, la historia, la fábula, la fealdad del vicio, la hermosura de la virtud, la balança de la justicia, el torcimiento della, la vanidad del mundo, el desprecio de las riquezas, la onestidad, la bondad, el galardón, las costumbres, las leyes, los ritos, la paz, la guerra, la tranquilidad del alma, el reposo de la vida, la filosofía moral, la natural, la verdad de la fe, las marauillas del viejo, y nuevo testamento, las profezas. (2)

Evidentemente el autor pensaba en varios poetas, pero es

---

(1) Huelga decir que no pretendemos mínimamente esquematizar, a la manera de Croce, poesía y no-poesía, ya que obviamente ésta no se encuentra con preferencia en un nivel o en otro. Desahogos líricos bellísimos se registran por ejemplo en el nivel PE, uno de los más, bajos.

(2) En Diversas rimas de V. Espinel, Madrid, L. Sánchez, 1591, Prólogo en alabanza de la Poesía.



impresionante lo ancho y vasto de la perspectiva, que sugiere una poesía pluritemática informada a un ideal didáctico de tipo dantesco. Alonso de Valdés era un admirador de Dante, al que menciona y cita en la página siguiente a la que hemos reproducido. Observemos que la poesía bíblica está citada en último lugar, después de un vasto programa inspirado en un De rerum natura cristiano.

En nuestro caso no son 43 temas diferentes, sino 7 niveles temáticos los que hemos señalado a lo largo de los tres poemas. Los representamos en los gráficos mediante un heptagrama, advirtiendo que los saltos no son tan bruscos como aparecen en los gráficos de secuencia, ni por supuesto tienen nada que ver con "altura poética". La gradación se fundamenta, más bien, en una diferencia de libertad artística: por ejemplo el nivel más bajo, o sea el tema bíblico de la creación (TB) es obviamente el más obligado tratándose de poemas sacros.

Pasamos a describir brevemente los 7 niveles contrasignando cada uno con una sigla; las observaciones sobre éstos serán de carácter general y se referirán especialmente al gráfico X.

NIVEL TB. Como hemos dicho, el relato bíblico de la creación está en el nivel más bajo como tema obligado, punto de referencia fijo. Por supuesto no consideramos la libertad de expresión formal: el poeta es dueño de decir: "Lios asignó un espacio a las aguas" o "El verdadero Neptuno tomó el gobierno de los campos ondeantes" o de amplificar diciendo "Alabado sea el Señor que asignó un espacio a las aguas, etc." En cualquier caso el poeta, expresándose

según los cánones retóricos que prefiera, ha hecho una referencia que alude concretamente al texto bíblico de la creación que debe seguir. Es al relato del Génesis que nos referimos siglando TB, y no a relatos secundarios -como el del diluvio, por ejemplo- aunque estén en la Biblia.

Refiriéndonos lo mismo a los gráficos de secuencias (gráficos de I a VII) que al de distribución porcentual total (gráfico X), observamos que TB no constituye el núcleo cuantitativamente predominante. Más bien es una parte ínfima de los poemas (alrededor del 10% en los tres) y constituye -como se evidencia en los gráficos de secuencia- una apoyatura no fundamental, un hilo narrativo que se pierde a menudo. Pensamos inevitablemente en las observaciones de E. Orozco sobre las pinturas manieristas (1) en las que el sujeto es mero pretexto - a veces al margen real del cuadro- para evocar otros temas secundarios que aparecen en primerísimo plano en el cuadro. Esto ocurre también en nuestras obras y se aprecia en los gráficos.

Lo que éstos no pueden revelarnos es que en Lu Bargas la referencia a la Biblia es algo más inmediato y vivo que en Tasso, en quien los pasajes referidos al Génesis son casi siempre paráfrasis o citas escriturarias: diferencia lógica entre un calvinista y un católico de la Contrarreforma. En Acevedo es aun más reducida la parte dedicada al relato bíblico, lo cual sin embargo no significa que el poema sea menos "sacro": la inmanencia de lo

---

(1) E. Orozco, ob. cit., p. 96-97 (ilustraciones)

religioso en la poesía acevediana impregna todos y cada uno de sus motivos, incluso los más profanos (1).

NIVEL PD. Ya vimos como en los Hexamerones el De rerum natura constituía el co-tema, y como en la Patrística empezase ya la tendencia amplificadora a base de nociones pseudo-científicas, en una sustancial concordia entre ciencia y fe (2). Los Hexamerones salpicaron el sencillo relato bíblico de referencias a fenómenos naturales. En el texto arriba citado del Prólogo en alabanza de la poesía, la parte central de la definición es esencialmente una poesía didáctica: "lo contrario de los elementos, la conformidad de ellos, la naturaleza de las cosas, las propiedades de las plantas, de los animales, de las yerbas, los jugos, los sabores, los olores..."

Según nuestro gráfico X, PD (poesía didáctica) ocupa un porcentaje muy alto, que en Acevedo supera con mucho a sus predecesores. Se trata de poesía-ciencia y poco importa si, como observó H. Guy,

...en somme, ce qu'ils appellent science, ce sont les erreurs de vingt siècles.. (3)

Lo que importa es la voluntad de los autores de inspirarse en el ideal clasicista de ciencia-poesía, que en-

---

(1) Véase nuestro capítulo II, párrafo 4.

(2) Lo mismo hicieron algunos jesuitas del siglo pasado sosteniendo el "concordismo" (interpretación de los días de la creación como eras geológicas) pero este intento vino después de un polémico y plurisecular enfrentamiento ciencia-fe, mientras en los Hexamerones (y en nuestros poemas) es más ingenuo y menos sistemático.

(3) H. Guy, "La science et la morale de Du Bartas" en *Annales du Midi*, 1902, p. 489 (citado por Maisières)

tronca con la tendencia a este tipo de cultura ecléctica introducida por el aristotelismo de la Contrarreforma. Puede extrañar que de los tres poetas sea Tasso el que registre menos poesía didáctica, pero hay que observar que gran parte del didacticismo tassiano se vincula a fines apologéticos y por lo tanto se englobará en la sigla DA. El poema de Tasso está al servicio de una causa y polemiza continuamente con un supuesto adversario.

NIVEL R. Bajo esta sigla, que significa "Retórica", registramos un tercer nivel, que viene a ser una especie de transición entre lo obligado (TB-PD) y lo relativamente libre (DA, ST, TL, PP) constituyendo el "marco" de los poemas: exordios, finales, enlaces o transiciones de un tema a otro, preámbulos solemnes y en general todas las partes que cumplan una función formal, vuelta generalmente a solemnizar la materia. El exiguo porcentaje de R -entre el 5 y el 10% como se ve en el gráfico X- se explica ya que no incluimos en esta sigla algunos motivos que, si bien heredados de la retórica clásica o cristiana, constituyen verdaderos subtemas o temas libres, por su independencia del conjunto (como por ejemplo el ubi sunt, las cuatro estaciones, el menosprecio de corte).

No apreciamos desigualdades en nuestros tres autores en cuanto a elaboración retórica de los poemas, ya que los tres participan de una misma educación en la que poesía y retórica están estrictamente unidas. La retórica se consideraba "poesía reducida a reglas": (1)

---

(1) F. de Vera y Mendoza, Panegyrico por la poesía, Montilla 1627, ed. fac-símil de 1968, período IV, f. 17.

Y bien pudiera llamar ciencia a la Poesía: pero... la confieso Arte, pero el más noble, por estar reducido a reglas (que por esto, se llama así la Retórica) y el más superior y más antiguo en superlativo...

Repetimos que la colocación de R en la tercera línea de nuestro heptagrama no indica tanto mayor libertad (ya que el marco retórico es tan obligado como TB o PD) sino, más bien, enlace entre los distintos niveles.

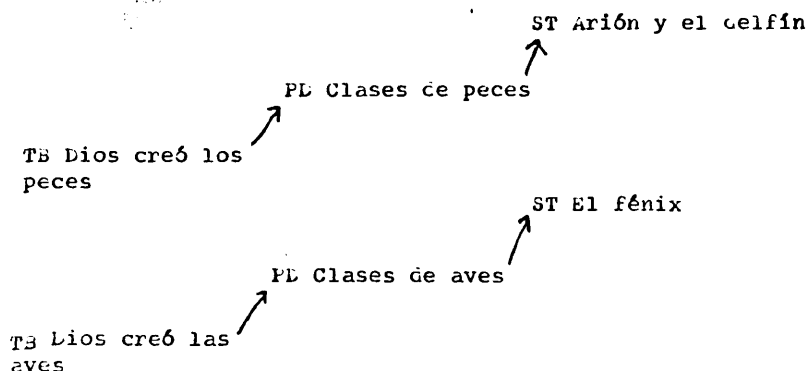
NIVEL DA. Los niveles-base TB-PD-R ya vistos ocupan aproximadamente la mitad de los versos de cada poema. A partir de esta base podríamos hablar de un segundo grado que indica zonas a las que el poeta puede o no puede acceder. El nivel más bajo de este segundo grado lo constituye la digresión apologética que siglamos con DA, poco "libre" por su concreta finalidad al servicio de una causa, pero libre de aparecer o no en este o aquel punto, evocada o no por uno de los asuntos de primer grado. Es un índice de resonancia hacia el interior del poeta de ciertas cuestiones a las que cada uno de los tres es sensible en distinta medida. Es verdad que a veces la misma digresión apologética se encuentra en uno de los Hexamerones, pero el poeta era libre de acogerla o no, y representa una digresión respecto al conjunto. Las digresiones de los Hexamerones son acogidas casi todas por Tasso (véase el gráfico X) que presenta la tercera parte del poema bajo el aspecto apologético; por ejemplo, la polémica invectiva contra los maniqueos, que no dice mucho en el siglo XVI. La escrupulosidad del autor no rehuye de ningún bizantinismo

teológico: el "enemigo" es poco definido, está en todas partes.

Las digresiones apologéticas de Lu Bartas son distintas: se acercan muchas veces al tipo de invectiva ronsardiana, no del Ronsard de los sonetos sino del menos conocido Ronsard de los Himnos y de la Remonstrance au peuple de France: están vinculadas a la realidad contemporánea al poeta y por lo tanto nos aclaran las preocupaciones religiosas del autor y de la época.

Las de Acevedo, como se ve en el gráfico X, son poquísimas, con lo cual el poema gana en agilidad y soltura. El escrúpulo no actúa para nada en Acevedo que, una vez puesto su poema bajo el signo contrarreformista, se mueve dentro de él con mayor libertad artística, renuyendo en lo posible del sermoneo al que no se sustraían sus predecesores.

NIVEL ST. Llamamos ST (subtema) a un tema, sacro o profano, directamente sugerido por el asunto central, como por ejemplo en el canto Vº la fábula de Arión o el episodio del Fénix. La ilación es lógica:



Sin embargo, nadie obliga al poeta a hablar del fénix o de Arión, si no es su propia cultura que le condiciona. Se trata de una parcela más personal en la que intervienen razones de gusto y disposición: los subtemas son, en el fondo, los verdaderos temas de nuestras obras. Por eso en el capítulo VI de este estudio, en el que se examinan varios subtemas, hablamos de "Núcleos temáticos fundamentales".

Por otra parte no todos los subtemas son comunes -por ejemplo, Arión falta en Tasso y en Acevedo- lo cual da una fisonomía peculiar a cada poema.

Respecto al gráfico X, observamos como en el poema de Tasso escasea el subtema; esto indica que el poeta italiano ha reducido al mínimo las favole antiche, accesorias y sin embargo fundamentales (para la poesía) en su producción épica: es el último paso en un proceso de eliminación de un caudal poético considerable. Los subtemas del Mondo Creato conciernen elementos que representan lo maravilloso de la naturaleza (por ejemplo, el mar) o bien, si no pertenecen a la esfera de lo natural, hay una preferencia hacia los de asunto sacro, por ejemplo el diluvio o el Juicio final.

En los subtemas dubartasianos participa en igual medida el mundo mitológico que la Biblia. En Acevedo el repertorio es aun más variado, abarcando desde la tradición del poema sacro hasta el aprovechamiento de motivos emblemáticos.

NIVEL TL. Señalamos con la sigla TL (tema libre) un subtema que se aleja un punto más del tema y se introduce de manera algo forzada: por ejemplo la batalla de Lepanto en el día IIº o el elogio de soberanos españoles del día IVº de Acevedo. Este último constituye un empréstito evidente de toda la tradición épico-caballeresca desde Ariosto y Tasso hasta los poemas en octavas de Lope. Veamos como se inserta Lepanto:

TL: viento favorable a los cristianos en Lepanto  
PD: origen y clases de vientos  
TB: Dios separó las aguas del aire

A este nivel la originalidad de Acevedo es absoluta: no depende en nada de sus predecesores.

En Tasso prácticamente no existe (1) TL: quizás por tratarse de poema de encargo ceñido a su asunto, pero también sin duda por mantenerse dentro de un módulo más clásico de unidad y uniformidad. Tampoco calca el poeta italiano generalmente los temas libres dubartasianos, tomados en gran parte de la observación del mundo del arte o de actividades artesanales (como por ejemplo, el astrolabio en el día VIº). En nuestro capítulo Iº considerando la propensión acevediana hacia uno u otro género literario, señalamos ya (2) como episodios propios del repertorio de los poemas sacros -beso de Judas, lágrimas de San Pedro- alternaban con empréstitos de la tradición épica.

---

(1) Véase el gráfico X.

(2) p. 22 sgg.



NIVEL PP. Con PP no indicamos sólo "primera persona", sino todo posible desahogo lírico, todo motivo con cierta referencia autobiográfica, toda reflexión personal. Es éste un nivel que escasea de modo considerable, y no sólo porque la misma naturaleza de los poemas no lo permitía: como ya hemos observado (1) el ajustarse a un modelo clásico de poema didáctico exigía cierto impersonalismo.

En Lu Bartas apuntaba a veces, de manera más tópica que realmente significativa, la primera persona; en el poema tassiano se arrinconaba deliberadamente el yo, a la vez que se alejaba todo motivo, en otros tiempos congenial, del repertorio lírico-amoroso y épico-novelesco; ejemplo típico podría ser el antifeminismo del Monco Creato(2). En Acevedo, aunque aparezca el yo en fórmulas épico-retóricas, puede decirse que falta totalmente el elemento lírico-intimo, y quizás ha faltado siempre en la restante producción anterior al poema cosmogónico. En uno de los sonetos que hemos comentado en nuestro estudio(3) puede comprobarse de modo evidente que la que podría ser "poesía-confesión" (de tipo miguelangelesco, por ejemplo) se traduce en una actitud religiosa quizás igualmente sentida, pero volcada hacia el exterior; en gesto espectacular, en teatro. Es Acevedo, en mi opinión, un caso más de falta de intimidad del barroco:

---

(1) Véase <sup>en</sup> nuestro cap. I, párrafo 3.

(2) Véase en nuestro cap. V el apartado "El hombre"

(3) P. 87 de este estudio.

Parece a primera vista que la intimidad ha de ser mayor en estos períodos, en que la "cultura" es un ingrediente más de las relaciones vitales de convivencia... Sin embargo, no es así. Las épocas de menor intimidad son las que tienden a mezclar o indiferenciar cultura y vida... El peso de lo colectivo en el Siglo de Oro español, sobre todo según se aproxima a la madurez del barroco, es tal, que no hay personalidades diferenciadas desde lo íntimo, desde la intimidad o desde un conato de intimidad...(1)

c) Secuencias de niveles. (Gráficos I-VII)

En los gráficos de I a VII hemos querido reproducir en heptagrama las secuencias de los siete niveles que acabamos de describir, a lo largo de los cantos: este sistema permite seguir paso a paso la imitación acevediana. A tal fin reproducimos, en contra del orden cronológico, el esquema de Acevedo en medio de los otros dos, para que nuestras observaciones se ajusten más al título del presente capítulo: Acevedo entre Du Bartas y Tasso.

¿Qué nos dice este tipo de confrontación aplicado a todo el poema?

En general el poema acevediano se presenta como estricta imitación de la Semaine. Sin embargo hay varios cantos en que ha tenido presente a Tasso: por ejemplo el día I<sup>o</sup> que presenta, contra la oscilación continua del poema francés, una oscilación menor que termina decidiéndose por un nivel (ST en Acevedo, LA en Tasso). El número de variaciones de nivel en el primer canto es idéntico en Tasso y en Acevedo (son 16) y prácticamente igual también en el

---

(1) E. Tierno Galván, Notas sobre el barroco, en Escritos, (1950-60), Tecnos, p. 239.

segundo canto(12 en Acevedo,11 en Tasso contra las 16 de Du Bartas).

En cambio en el tercer canto el parecido de Acevedo con Du Bartas es <sup>tan</sup> asombroso; como ya observamos, Tasso amplía mucho más el tema auxiliándose de mayor número de fuentes.

En el cuarto canto Acevedo se separa bastante de su modelo francés, quizás por razones teológicas, ya que en tal día se trata de los influjos astrales en la vida humana y lógicamente Tasso reafirma la posición católica del libre albedrío, mientras Du Bartas desde su óptica calvinista admite la influencia de buenas y malas estrellas. El gráfico del cuarto día se parece por lo tanto un poco más al cuarto día tassiano.

En el quinto día también cambia Acevedo la estructura dubartasiana a favor de Tasso: obsérvese como los dos, Tasso y Acevedo, terminan con un subtema: el del fénix, que en Du Bartas se encontraba en medio del canto.

En cambio en el sexto día Acevedo vuelve a la imitación estricta de Du Bartas, aunque introduzca motivos, como el Ecéen, que mucho le apartan de su modelo inmediato.

En cuanto al séptimo canto, en el apartado anterior 1 c) hemos registrado la indiscutible originalidad de Acevedo, dedicándole especial atención.

### 3.- Estudio del léxico de Acevedo.Criterios.

Entre los objetivos de nuestro estudio nos proponíamos al principio(1) una más ponderada valoración del poema acevediano que tendía a un ridimensionamiento de este autor; autor de segunda fila en su siglo de genios, que sin embargo resulta el mejor de los tres poetas coetajados. Si pensamos que la comparación se ha efectuado por una parte con un poeta famosísimo en su tiempo, y también ahora en vías de revalorización(2), y por otra parte con el que es el mejor estilista de su época a nivel europeo (Arce), podemos concluir que Acevedo bien pudiera merecer ser llamado un "clásico preterido" como lo llama A. Iglesias Laguna (3).

La presente tesis sugiere por lo tanto un nuevo trabajo, el estudio y la edición del poema acevediano; trabajo que reservamos para otra ocasión, pero que aquí y ahora podemos fundamentar en sus perspectivas más interesantes.

Una de éstas es sin duda la lengua, el vocabulario poético, constituido principalmente por sustantivos y adjetivos. La totalidad de éstos, que hemos fichado, aparece en nuestro Apéndice. Sobre tal material hemos realizado una estadística muy sencilla, que sin embargo creemos de cierta utilidad. Nos impulsa a ella la sugestión de una breve indagación análoga realizada por Leopoldo

---

(1) Véase página 6 de este estudio (Introducción)

(2) Para la fortuna de Lu Bartas véase el resumen de B. Braunrot, ob.cit., p.11.

(3) art.cit.

de Luis para una edición de Vicente Aleixandre (1). El crítico-poeta se sirve de los datos cuantitativos que le proporciona el léxico para la determinación de dos zonas fundamentales en la poesía aleixandrina de Sombra del Paraíso. Empezaremos, como él, considerando las palabras que se reiteran más veces en el poema acevediano. El punto de partida será, pues, el mismo; obviamente no las conclusiones, ya que en Acevedo encontraremos no dos, sino una pluralidad de campos semánticos en los que se reflejarán muchas veces aspectos que han aparecido a lo largo de nuestro estudio, que recibirán, por así decirlo, una confirmación a través de estos datos objetivos del léxico.

Limitando a esto nuestra aportación, evidentemente quedan fuera de ella muchos aspectos interesantes, no último el del italianismo léxico, evidente en adjetivos como sanguinoso o en sustantivos como hortolano, que no por aparecer una sola vez carecen de valor. Pero para este tipo de estudio tendríamos que disponer de una edición acevediana con texto definitivamente fijado.

Nuestro criterio base es cuantitativo: partimos de la presencia maciza de determinadas palabras en el poema; luego, una vez determinados los campos semánticos más importantes, pueden entrar en juego términos que aparecen con menos frecuencia, e incluso que aparecen una sola vez.

Como ejemplo concreto supongamos que la palabra flor (o el plural flores) se repita sólo 3 veces. Esto sería in-

---

(1) V. Aleixandre, Sombra del Paraíso, edición de Leopoldo de Luis, Castalia, 1976.

significante en un poema de la extensión del nuestro, pero no deberíamos excluirlo a priori si, por ejemplo, la ficha plantas arrojase una cifra importante, o si Acevedo mencionase 40 especies diferentes de flores, aunque cada una una sola vez. Obviamente sería flores un campo semántico importante y excluyendo las tres fichas de flores cometeríamos un error.

A) Sustantivos: palabras-clave.

Llamamos palabras-clave a los sustantivos que se repiten 50 o más veces. Estos son, en orden de mayor a menor frecuencia, los siguientes. Cada uno aparece con su plural, excepto Dios y sol. Subrayamos los más significativos:

<u>tierra</u> 130 veces	<u>sol</u> 71
<u>cielo</u> 123	<u>agua</u> 69
<u>aire</u> 101	<u>luz</u> 66
<u>vapor</u> 91	<u>mundo</u> 58
<u>mar</u> 86 (+ <u>ponto</u> 26) = 112	<u>Dios</u> 56
<u>fuego</u> 83	<u>animal</u> 51
<u>cuerpo</u> 77	<u>día</u> 50
<u>hombre</u> 72	

Descartamos día por carecer de interés; indica obviamente la división bíblica de la acción creadora de Dios, la estructura de Heptamerón de los poemas. Los otros 14 sustantivos pueden agruparse entre ellos según el siguiente esquema (también ordenamos los grupos de mayor a menor según el total que arrojan):

- 1) cielo 123+aire 101+ vapor 91 =tot.elemento aéreo 315
- 2) tierra 130+ cuerpo 77+ animal 51 =tot.elemento terrestre 255
- 3) fuego 83+ sol 71+ luz 66 =tot.elemento ígneo 220
- 4) mar(ponto) 112+ agua 69 =tot.elemento líquido 181
- 5) hombre 72
- 6) mundo 58
- 7) Dios 56

Hemos encontrado 7 campos. Sobre los primeros 4 no hay duda: se trata de los cuatro elementos fundamentales del Le rerum natura pagano que protagonizan el poema definido como sacro.

Los tres últimos son de gran interés, sobre todo hombre y Dios. El término mundo resulta genérico y ambiguo, amén de obligado, dado el asunto central del poema. Dios viene a ser el menos importante; es verdad que podrían sumársele los sinónimos Creador, Hacedor, Padre, pero el total seguiría siendo inferior a hombre, y en todo caso el último en importancia. Si a Dios le sumamos todas las palabras referidas al mundo ético-espiritual —que se observarán más adelante— tampoco conseguiremos un equilibrio respecto al resto. Evidentemente priva el mundo de lo sensorial por encima del sobrenatural.

B) Sustantivos: palabras que aparecen menos de 50 veces.

Con intención de ampliar los campos ya encontrados reseñamos a continuación las palabras que se repiten de 49 a 20 veces, dividiéndolas en tres grupos que llamamos  $\alpha$ ),  $\beta$ ),  $\gamma$ ). Obviamente las registramos en orden de mayor a menor frecuencia:

Grupo  $\alpha$ ), entre 49 y 40 veces:

<u>ira</u> 49	<u>vida</u> 41
<u>fuerza</u> 48	<u>nube</u> 41
<u>pecho</u> 48	<u>asiento</u> 41
<u>viento</u> 46	<u>tiempo(cron.)</u> 40
<u>onda</u> 44	

Grupo  $\beta$ ), entre 39 y 30 veces:

<u>ave</u> 39	<u>frente</u> 33
<u>esfera</u> 38	<u>suelo</u> 32
<u>padre</u> 38	<u>orbe</u> 32
<u>río</u> 36	<u>estrella</u> 32
<u>monte</u> 36	<u>parte</u> 32
<u>círculo</u> 36	<u>selva</u> 32
<u>espíritu</u> 36	<u>figura</u> 31
<u>furor</u> 35	<u>vista</u> 31
<u>ímpetu</u> 35	<u>vez</u> 30
<u>rayo</u> 35	<u>color</u> 30
<u>guerra</u> 34	<u>rigor</u> 30
<u>humor</u> 34	

Grupo  $\gamma$ ), entre 29 y 20 veces:

<u>cabeza</u> 29	<u>invierno</u> 24	<u>valle</u> 20
<u>vuelo</u> 29	<u>don</u> 23	<u>ley</u> 20
<u>lumbre</u> 29	<u>cumbre</u> 23	
<u>elemento</u> 29	<u>argor</u> 23	
<u>naturaleza</u> 29	<u>muerte</u> 23	
<u>paso</u> 28	<u>amor</u> 23	
<u>carrera</u> 28	<u>linaje</u> 22	
<u>oceano</u> 28	<u>noche</u> 22	
<u>mano</u> 28	<u>ojo</u> 22	
<u>boca</u> 27	<u>flor</u> 22	
<u>punto</u> 27	<u>tempestad</u> 21	
<u>árbol</u> 26	<u>edad</u> 21	
<u>campo</u> 26	<u>carga</u> 21	
<u>virtud</u> 26	<u>oro</u> 21	
<u>gente</u> 26	<u>vena</u> 21	
<u>resplandor</u> 26	<u>golpe</u> 21	
<u>hijo</u> 25	<u>fruto</u> 20	
<u>rabia</u> 25	<u>peso</u> 20	
<u>bosque</u> 25	<u>escuadrón</u> 20	
<u>seno</u> 25	<u>astro</u> 20	
<u>corazón</u> 24	<u>granceza</u> 20	
<u>cosa</u> 24	<u>fuerza</u> 20	
<u>curso</u> 24	<u>vuelta</u> 20	



De cada uno de estos grupos hemos eliminado algunas palabras (las que no hemos subrayado) por tratarse de términos no significativos. Las palabras que tomamos en consideración (términos subrayados) pueden adscribirse en gran parte a los siete campos semánticos ya encontrados en base a las palabras-clave (véase pág. 310); estos campos quedarán así mejor definidos en su importancia en el poema. El esquema resulta ahora:

Campo 1) elemento aéreo tot. 652

palabras-clave:	cielo 123 + aire 101 + vapor 91	= 315
palabras $\alpha$ ):	viento 46 + nube 41	= 87
palabras $\beta$ ):	esfera 38 + círculo 36 +	
	+ estrella 32 + ave 39 + rayo 35	= 180
palabras $\gamma$ ):	vuelo 29 + tempestad 21 + astro 20	= 70
		<hr/>
		tot. 652

Campo 2) elemento terrestre tot. 638

palabras-clave:	tierra 130 + cuerpo 77 + animal 51	= 258
palabras $\alpha$ ):	asiento 41	= 41
palabras $\beta$ ):	suelo 32 + monte 36 + orbe 32 +	
	+ selva 32	= 132
palabras $\gamma$ ):	árbol 26 + campo 26 + bosque 25 +	
	+ invierno 24 + cumbre 23 + valle 20 +	
	+ flor 22 + peso 20 + carga 21	= 207
		<hr/>
		tot. 638

Campo 3) elemento ígneo tot. 349 (1)

palabras-clave:	fuego 83 + sol 71 + luz 66	= 220
palabras $\alpha$ ):		0
palabras $\beta$ ):	calor 30	= 30
palabras $\gamma$ ):	arcor 23 + resplandor 26 +	
	+ lumbré 29 + oro 21	= 99
		<hr/>
		tot. 349

(1) Los términos rigor ( $\beta$ ) y noche ( $\gamma$ ) forman un pequeño anticampo opuesto al campo 3).

Campo 4) elemento líquido tot. 342

palabras-clave:mar(ponto)112+agua 69	=	181
palabras α):onda 44	=	44
palabras β):humor 33+río 36	=	69
palabras γ):océano 28+fuelle 20	=	48

---

tot. 342

Campo 5) hombre tot. 673

palabra-clave:hombre 72	=	72
palabras α):ira 49+pecho 48	=	97
palabras β):furor 35+frente 33+vista31+		
+padre 38	=	137
palabras γ):rabia 25+cabeza 29+mano 28+		
+ boca 27+brazo 27+gente 26+		
+ hijo 25+seno 25+corazón 24+		
+ muerte 23+amor 23+linaje 22+		
+ ojo 22+vena 21+leyes 20	=	367

---

tot. 673

Campo 6) mundo tot.58

palabra-clave:mundo 58	=	58
------------------------	---	----

---

tot. 58

Campo 7) Dios tot.118

palabra-clave:Dios 56	=	56
palabras α)	=	0
palabras β):espíritu 36	=	36
palabras γ):virtud 26	=	26

---

tot. 118

Observamos que el campo 6) no se amplía ni <sup>se</sup>enriquece con la aportación de palabras nuevas; como ya comentamos el término "mundo" en un poema como el que estudiamos es genérico y no significativo. El campo 7) tam-

bién es eliminable dada la escasa cifra total de las palabras, aunque se incremente algo con términos del tipo  $\alpha, \beta, \gamma$ .

Los otros cinco campos semánticos, o sea los cuatro elementos fundamentales más el hombre, se han visto notablemente incrementados. Con los totales de que ahora disponemos -elemento aéreo 652, tierra 638, fuego 349, agua 342, hombre 673- podemos concluir que el hombre es en realidad lo más importante, mientras en base a las palabras-clave parecía una parte exigua (71 términos) de la visión total del cosmos. Aparece así claro cuanto suponíamos en un apartado de este mismo estudio del léxico (1) y se evidencia la utilidad del criterio que hemos establecido. Según este criterio, que consiste en no excluir a priori la significación de palabras que aparezcan menos de 50 veces o sea de los grupos  $\alpha, \beta, \gamma$ , en estos grupos quedan ahora 299 términos no eliminables y al mismo tiempo no adscritos a los 7 campos semánticos ya conocidos. Estos son:

palabras $\alpha$ ):	fuerza 48+vida 41	=	89
palabras $\beta$ ):	impetu 35+guerra 34	=	69
palabras $\gamma$ ):	carrera 28+curso 24+golpe 21+		
	escuadrón 20+vuelta 20+paso 28	=	141
<hr/>			
tot.			299

Es un grupo de palabras sumamente interesante, todas referidas a impulsos vitales o al aspecto agónico de la condición humana. Buscando un común denominador para estos términos no encontraríamos nada mejor que el griego  $\deltaύναμις$ . Pero, ¿no es acaso, éste de la  $\deltaύναμις$ , un denominador común a muchas otras palabras que hemos adscrito a los campos semánticos ya encontrados?

---

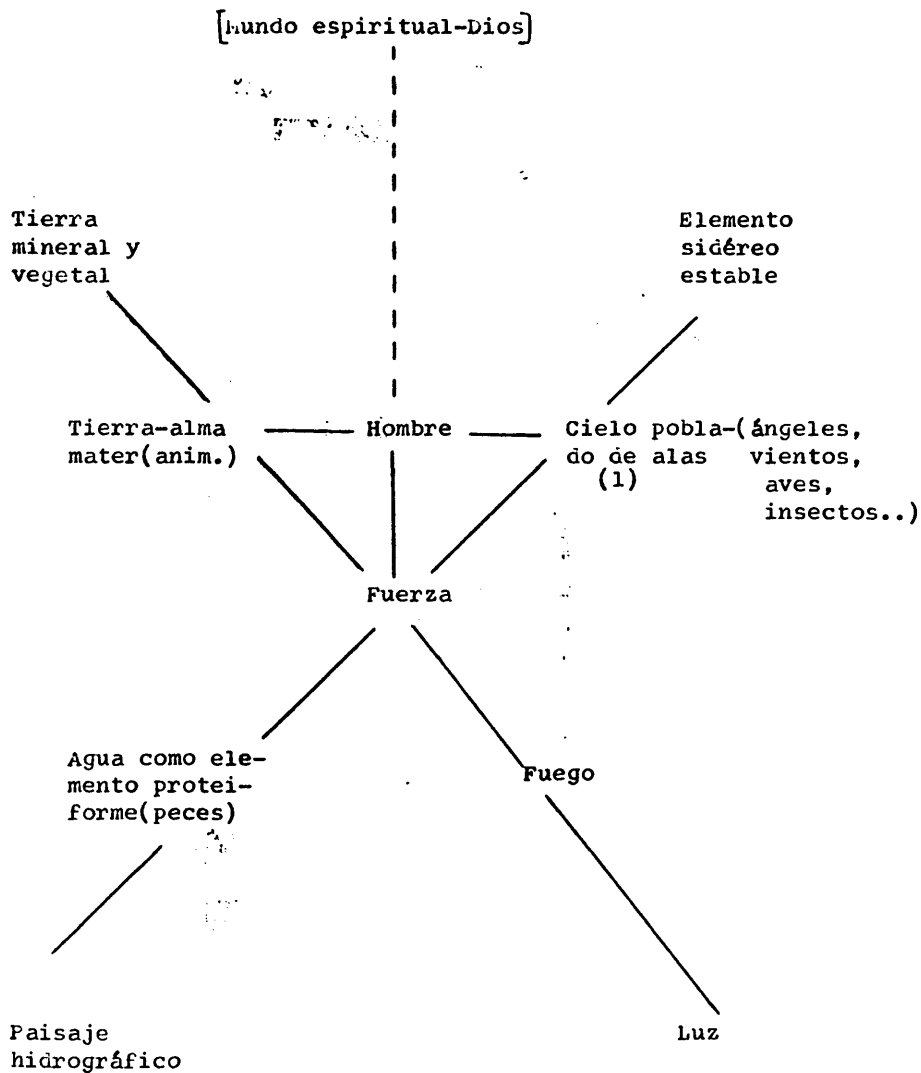
(1) Véase p. 308-309.

En el elemento aéreo cabe considerar un "espacio sideral inanimado"(palabras del tipo aire, esfera, estrella, círculo etc.) y otro de tipo dinámico (cielo, vapor, viento, nube, rayo, ave...). Análogamente puede verse la tierra en su perspectiva mineral y vegetal, inanimada(cumbre, selva, bosque, flor, etc.) o en la de sus moradores(término animal, palabra-clave). En el campo 3) o ígneo la división es evidente en base a las mismas palabras-clave fuego y luz significativas de la perspectiva dinámica o estática en el mismo elemento, con el término sol que reúne las dos características. En el campo 4 o del elemento líquido, palabras como mar y océano evocan tan sólo la inmensidad, mientras que onda, humor, río, fuente evocan el agua como elemento proteiforme y portador de vida animal. El campo 5), hombre, constituye un caso especial; en efecto aunque es susceptible de dividirse en varios subcampos, ninguno de éstos podría considerarse desde una perspectiva estática. Podríamos agrupar las palabras referidas a hombre en estos tres subcampos:

- estados anímicos y afectos: ira, rabia, furor, amor
- aspecto físico: pecho, cabeza, frente, mano, boca, brazo, seno, corazón, ojo, vena, vista.
- relaciones familiares y sociales: padre, hijo, linaje, muerte, ley.

En el primer grupo constatamos la ausencia de términos como sosiego, concordia y similares, que comprobaremos ser de importancia ínfima, ya que pertenecen a las palabras que aparecen menos de 20 veces. En cuanto al aspecto físico, cada particularidad está vista en sus funciones y coordinación con el todo, no escindiéndose el hombre físico de sus reacciones psicológicas y su comportamiento en un ambiente; aspecto de participación activa en un mundo de afectos y de relaciones sociales que aparece en el tercer subcampo considerado.

Considerando ahora todos los términos que aparecen más de 20 veces podemos trazar un esquema que, a la vez que tiene en cuenta el factor numérico y los campos semánticos encontrados en base a la frecuencia de palabras, establece también una relación entre ellos y considera el factor fuerza ineliminable y fundamental. El mundo acevediano, mundo de inmanencia, se organiza en <sup>en</sup> zonas periféricas constituidas por las nociones conocidas y establecidas de las cosas (lo estable, duradero y permanente de una naturaleza que llamaríamos "clásica") y una fuerza central—diríamos también centrípeta— que por otra parte penetra e implica un gran sector de la naturaleza, y de manera total al hombre, con todo su complicado mundo de actividades. Entonces vislumbramos una clave del léxico acevediano que es determinante:  $\lambda\alpha\gamma\rho\acute{\alpha}\iota\varsigma$  y  $\lambda\alpha\delta\acute{\upsilon}\nu\alpha\mu\iota\varsigma$ , que se nos antoja mucho más importante que la oposición mundo espiritual—mundo físico, o la bipolaridad naturaleza—hombre, o cualquier otra clave interpretativa. El esquema radial es éste:



(1) alas aparece 24 veces, de ellas 13 en plural con la siguiente adjetivación: bellas, impedidas, enceradas, de humor llenas, nevadas, ventosas, abrasadas, encendidas, torcidas, prestas (7 veces), sueitas, sacudidas.

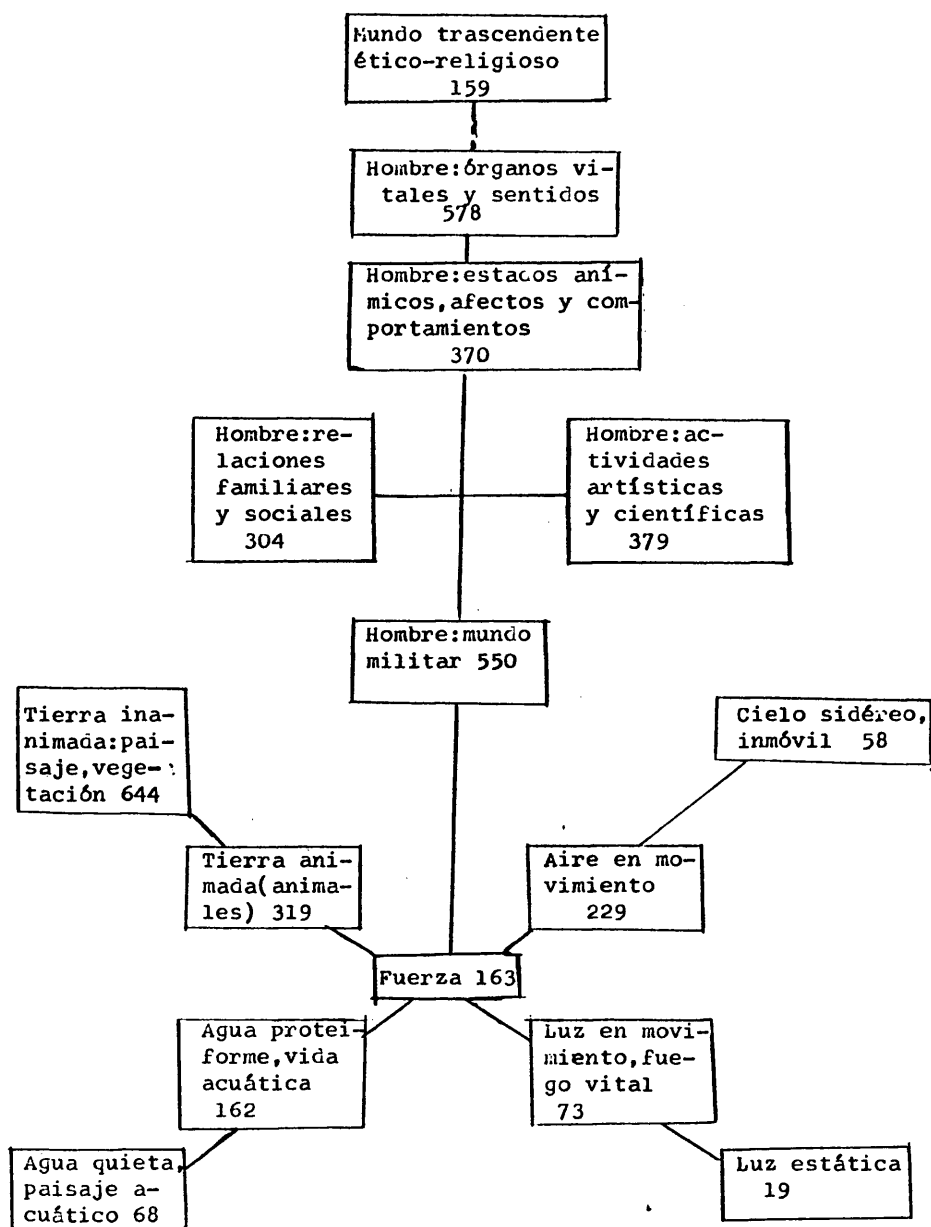
C) Sustantivos: palabras  $\delta$   
que aparecen menos de 20 veces.

Llamamos  $\delta$  a los sustantivos que aparecen menos de 20 veces en el poema: no los consideraremos todos, sino tan sólo los que se relacionen de una manera u otra con el esquema obtenido en base a términos de mayor frecuencia que figura en la página anterior, sea ampliando los campos semánticos encontrados, sea evocando otros estrictamente afines o complementarios.

No nos detendremos en las razones de la admisión o eliminación de cada término y nos limitaremos a exponer aquí el resultado de esta pequeña estadística sobre las palabras. Observamos que todos los campos conocidos se han incrementado, siendo el de la "Trascendencia" el menos significativo, como desde un principio habíamos supuesto (159 términos), mientras que vemos enormemente aumentado el ya inmenso campo del hombre, que hemos dividido en 5 subcampos:

- hombre físico: descripción de órganos y estados físicos.
- estados anímicos, afectos y comportamientos.
- relaciones familiares y sociales.
- actividades artísticas.
- mundo militar.

El campo central -fuerza- se ha incrementado con otros 163 términos. He aquí el esquema de los sustantivos que aparecen menos de 20 veces, divididos en 15 grupos. El número que acompaña cada grupo indica las veces que aparecen en el poema:





A continuación especificamos uno por uno los términos que integran los 15 campos y subcampos que aparecen en el esquema de la página anterior, pero sin especificar la frecuencia al lado de cada palabra, ya que ésta puede verse en el léxico total que publicamos en Apéndice. Escribimos con mayúsculas el campo, con minúsculas y subrayado el subcampo. Según la característica estática o dinámica, consideramos dos áreas.

a) Area periférica estático-clásica (tot. 816)

TIERRA, tierra inanimada (tot. 644)

Acates, ámbar, ametisto, carbunco, crisólito, cristal, diamante, esmeralda, granate, mármol, plata, rubí, topacio, zafiro      Total piedras preciosas ..... 71

Acero, azufre, brea, bronce, hierro, jaspe, metal, orín, piedra, piedraimán, piedrezuela, plomo, vidrio, yeso      Total materias no preciosas ..... 81

Abismo, agro, albergue, alteza, altura, arena, camino, campaña, caverna, cerro, cieno, collado, cueva, escollo, falda, floresta, hemisferio, huertos, jardines, montaña, pasto, peña, peñasco, pesadumbre, playas, polo, promontorio, región, risco, senda, sierra, soto, sulco, terrones, vega, viña, zona      Total zonas y paisaje ..... 250

Acanto, acónito, adormidera, almendra, amapola, amaranto, amomo, aristas, avellano, azafrán, camuesa, caña, cañaheca, castaño, cedro, césped, cicuta, cima, clavel, clavellina, copa, corteza, despojo, díctamo, dípsada, dora-dilla, durazno, espiga, espina, espino, fresno, fructa, granada, grano, hebero, hierba, hoja, jacinto, jaral, jazmín, junco, laurel, lauro, lino, lirio, maleza, manzana, manzano, mata, membrillo, mies, mimbre, mirra, moral, narcó, oliva, olmo, palma, pámpano, pero, pérsigo, pimpollo, pino, piña, piñón, planta, plátano, prado, racimos, raíz, rama, retama, roble, rosa, sarmiento, sauce, simiente, tomillo, trigo, tronco, uva, verdura, viola, violeta, yerba, zarza      Total mundo vegetal ..... 269

AGUA, agua quieta, paisaje acuático (tot. 68)

Canal, copo, gota, helada, hielo, honduras,  
humedad, laguna, nieve, puerto, rocío

Total agua inmóvil.....68

LUZ, luz estática (tot. 19)

Antorcha, ,blancura, claridad, fanal, hacha,  
lámpara, matices, solistício

Total luz estática.....19

CIELO, espacio sideral inmóvil (tot. 58)

Alba, aurora, firmamento, horizonte, levante, oriente

Total espacio sideral.....58

MUNDO TRASCENDENTE (tot. 159)

Alma, ángel, anima, apariencia, apóstol, bautismo,  
caridad, celo (piadoso), conocimiento, criador,  
criatura, cristianismo, cristiano, culpa, doctrina,  
esencia, fe, filosofía, gloria, hacedor, idea, infier-  
no, inocencia, justicia, milagro, omnipotencia, paraí-  
so, pecado, pena, perfección, preceto, providencia, re-  
demptor, reprobado, sacerdote, sacramento, substancia,  
templo, universo, verbo (divino)

Total mundo trascendente...159

b) Area central dinámico-barroca (tot. 2947)

Es ésta la que predomina con mucho en el poema, y  
no sólo en cuanto se refiere al hombre en sus múlti-  
ples actividades y relaciones, sino en los mismos  
cuatro elementos naturales observados en su aspecto  
dinámico: en la tierra el movimiento sísmico y el as-  
pecto de alma mater (aspecto no sólo clásico, sino tam-  
bién bíblico, pues en el día VI de la creación se la  
considera como generadora de vida animal); el agua que  
corre y se transforma y que es receptáculo de una in-  
mensa fauna acuática; el fuego como fuerza; el cielo  
atmosférico sujeto a todos los fenómenos y surcado

por alas: de ángeles, de mitológicos vientos, de la noche,  
de pájaros diurnos y nocturnos, de insectos.

Veamos los términos que integran esta inmensa zona agrupados:

TIEKKA, tierra animada (tot. 320)

Parasismo, terremoto

Total movimientos sísmicos.....7

Alimaña, áspid, bestia, fiera, ganado, mandra,  
monstro, nadadores, pájaro, pez, rebaño, serpiente

Total términos genéricos animales..68

Basilisco, centauro, dragón, harpía, hidra, salamandra,  
sátiro

Total seres monstruosos o mitol...18

Abada, anfisibena, ánsar, buey, cabra, cabrito, cabrón,  
camello, castor, ceraste, cierva, ciervo, cisne, comadreja,  
cordero, culebra, dromedario, elefante, erizo,  
gallina, gallo, gama, gamo, grillo, gusano, harda, hiena,  
hurón, jabalí, león, liebre, lince, lobo, lucerta,  
novillo, osa, oveja, pantera, pavón, perro, puercoespín,  
quersidro, ratón, simia, tigre, toro, víbora, yegua

Tot. animales terrestres y aves de tierra.....144

Aguijón, balido, bramido, cachorro, cerda, cola, costra,  
cresta, cuerno, escama, garra, graznido, hocico, huevo,  
lana, ladrido, mugido, pico, pitón, pluma, polluelo,  
rosca

Tot. términos relacionados con anim..83

CIELO, aire en movimiento y sus habitantes (tot. 123)

Bonanza, borrasca, exhalación, granizo, humo, niebla,  
nublado, ñublado, soplo, torbellino, tormenta, trueno

Total fenómenos atmosféricos..... 68

Aguila, ala, alción, buho, buitre, codorniz, corneja,  
cuervo, esparamarín, garza, grulla, halcón, mariposa,  
merla, neblí, paloma, perdiz, picaza, polilla, quebrantahuesos,  
ruiseñor, tordo, tortola

Total habitantes del aire.....55

FUEGO, fuego dinámico (tot.73)

Brasa, calor, canícula, centella, cometa, luna,  
reflexión(=reflejo), relámpago, planeta

Tot.fuego y luz en movimiento..73

AGUA, elem. acuático proteiforme (tot.164)

Arroyo, arroyuelo, corriente, espuma, inundación, lago,  
lecho, manantial, ola, orilla, piélago, raudal, ribera,  
torrente

Total hidrografía.....124

Albur, aleche, anguila, atún, ballena, barbo, cabrón(pesc.),  
céfalo, delfín, escario, etneo, lamprea, merluza, ostra,  
pulpo, rana, raya, rémora, sargo, tenca, tortuga, tramiel-  
ga, trilla, trucha

Total habitantes del agua.....38

FUERZA (tot.163)

Adversidad, altercación, ansia, aprieto, asechanza, aspe-  
reza, bravura, braveza, brío, conflicto, confusión, contro-  
versia, desasosiego, discordia, efeto, enemistad, error,  
estrage, furia, giro, incentivo, inquietud, juego, ligere-  
za, moto, movimiento, mudanza, ofensa, potencia, preste-  
za, quistiún, velocidad, viaje, violencia.

Total términos de fuerza.....163

HOMBRE, actividad militar (tot.550)

Adversario, alcázar, alfanje, aljaba, almete, amenaza,  
arco, arma, armada, armadura, artillería, asalto, asedio,  
asta, bala, baluarte, ballesta, bandera, bárbaro, batalla,  
bombardea, broquel, caballo, campeón, caño(de arma), cañón,  
capitán, carro, caudillo, celada, centinela, cimero, clava,  
combate, contienda, contrario, cuadrilla, dardo, defensa,  
desafío, ejercicio, ejército, embate, empalizada, empre-  
sa, encuentro, enemigo, enseña, escaramuza, escuadra, es-  
cudo, espada, espía, espolón, estandarte, estoque, flecha,  
flechero, fortaleza, guardia, guarnición, guerrero, haza-  
ña, herida, herido, honda, hueste, huida, insignia, jinete,  
lanza, legión, lió, lite, lucha, luchador, maza, morrión,  
munición, muralla, orden, parto(=soldado), pavés, paz, pelea,  
pendón, pertrecho, peto, pica, porfía, rebelado, rendido, re-  
friegas, riña, saeta, scita, soldado, tiro, torre, torreón,  
tregua, trofeo, tropa, vencedor, vencimiento, victoria, vi-  
gilia, visera, yelmo

Total términos militares.....550

HOMBRE, relaciones familiares y sociales (tot.305)

Cazador, discípulo, doncella, héroe, hortolano, joven, labrador, maestro, mujer, niño, santo, villano, viuda

Total tipos humanos.....39

Abrazo, adulterio, <sup>amado</sup> amante, amigo, amistad, beso, boda, casamiento, compañera, compañero, compañía, consorcio, consorte, esposa, esposo, familia, himeneo, junta, lazo, marido, matrimonio, nacimiento, parto, querido

Total familia y amistad..79

Cantón, ceptro, ciudad, ciudadano, concilio, consejo, consulta, corona, cortesano, costumbre, distrito, dominio, edito, erario, esposas (del detenido), estado, estatuto, feudo, gobernador, gobierno, gremio, habitante, hacienda, heredad, herencia, heredero, imperio, incola, infiel, juez, juicio, legacia, legado, legislador, majestad, ministro, monarquía, nación, nuncio, patria, poder, pragmática, presidente, provincia, pueblo, rector, reina, reino, rey, señor, súbdito, tiara, tributo, trono, turba, vasallo, villa

Total poder y administración.187

HOMBRE, arte y ciencia (tot.380)

Adorno, arreo, arte, artificio, atavío, belleza, cinta, conferencia, compás, concavidad, contrapeso, diámetro, disciplina, eje, forma, globo, guirnalda, hermosura, hilera, joya, línea, madeja, máquina, masa, ornamento, ornato, pompa, proporción, punta, redondez, sciencia, trabajo, traza, triángulo, variedad

Total términos genéricos y técnicos 197

Autor, escriptor, estilo, estudio, letras, libro, musa, octava, poeta, texto, verso, volumen

Total literatura.....28

Escultor, estatua

Total escultura .....2

Efigie, esmalte, imagen, pincel, pintura, retrato,

superficie

Total pintura.....18

Espectáculo, escena, teatro

Total teatro.....4

Añafil, armonía, atabal, atambor, baile, cítara, con-

cento, coro, cuerda, danza, harpa, instrumento, lira,

música, trompeta

Total música.....53

Arco, arquitecto, arquitectura, artífice, base, coloso,

columna, cornija, edificio, fábrica, fundamentos, muro,

obelisco, palacio, umbral

Total arquitectura.....78

HOMBRE, estados anímicos, afectos  
y comportamientos (tot. 371)

Animo, intento, pensamiento

Total ambiguos.....34

Acatamiento, admiración, afecto, alabanza, alegría, cautela, clemencia, concordia, confortación, consentimiento, consuelo, cuidado, decoro, deleite, dulzura, esperanza, gozo, gusto, honor, humildad, misericordia, obediencia, ocio, paciencia, piedad, placer, provecho, prudencia, quietud, regocijo, reverencia, risa, sagacidad, sosiego, sumisión, valor, vanto, ventura, vergüenza, voluntad

Total positivos.....95

Aborrecimiento, afán, aflicción, afligido, agravio, ambición, apetito, arrogancia, astucia, atrevimiento, castigo, cobarde, cobardía, cólera, congoja, coraje, corrupción, crueldad, daño, delito, desconcierto, desconocimiento, desdén, desdicha, deseo, despecho, duda, engaño, enojo, espanto, fatiga, fingimiento, flaqueza, horror, indignación, infamia, inobediencia, insolencia, injuria, intención, invidia, lágrima, locura, lujuria, malicia, melancolía, miedo, necesidad, odio, obstinación, olvido, orgullo, pasión, pavor, presunción, pretensión, prevención, pujanza, rancor, ruego, saña, soberbia, socorro, sospecha, tema, temor, tentación, torpeza, tragedia, traición, tristeza, suspiro, ultraje, venganza

Total negativos.....242

HOMBRE, cuerpo humano (tot. 578)

humano(sust.), juventud, mencebo, mortal, senectud, vejez, viejo

Total términos genéricos y de edad..27

Cansancio, descanso, doliente, dolor, enfermedad, enfermo, esterilidad, fertilidad, hambre, impotente, mal, pestilencia, reposo, salud, sed, sentimiento(=dolor), sudor, sueño, tos, vigor

Total estados físicos.....94

Aliento, arteria, barba, cabellera, cabello, canas, cara, carne, cejas, cerebro, ceño, cerviz, coma(= <u>chio-</u> ma), complexión, cuello, diente, entrañas, espaldas, estómago, excremento, garganta, hiel, hígado, hombros, ijares, junturas, labios, mejillas, miembros, pálpabras, pies, plantas(=pies), pulmón, regazo, rodilla, rostro, sangre, semblante, sienes, uñas, vientre	
	<u>Total partes físicas.....</u> 265
Sentido	<u>Total sentido genérico.....</u> 11
Aspecto, bulto, lo visible	
	<u>Total vista.....</u> 19
Fragancia, nariz, olfato, olor, perfume	
	<u>Total olfato.....</u> 16
Amargor, lengua, néctar, paladar, sabor	
	<u>Total gusto.....</u> 17
Acento, alboroto, bocina, canción, canto, eco, estrépito, estruendo, melodía, murmurio, oído, oreja, oyente, palabra, ruido, rumor, silbo, silencio, son, sonido, voz, voz	
	<u>Total oído.....</u> 129
	<u>Total de los sentidos.....</u> 192

(1)

Si comparamos en conjunto los dos esquemas radiales obtenidos(p.317 y 319) en base a las palabras de mayor frecuencia y de menor frecuencia, veremos que la exigencia de cierto equilibrio que constituye el andamiaje del poema en el primero queda incumplida por la irrupción de multitud de términos que se reiteran menos, pero cuya suma supera apartados importantes de la primera clasificación. Pensemos tan sólo en los 550 términos referidos a la actividad militar o a los 578 referidos al cuerpo humano y a los sentidos.

---

(1) Son cuatro los sentidos que aparecen: se excluye el tacto. A los términos sobre el oído podrían añadirse los que hemos agrupado bajo el rótulo Música (pag.324)

L) Adjetivos.Límites del estudio.

A pesar de haber realizado el fichaje completo de los adjetivos atributivos(1),nuestra indagación en este campo quiere ser una estadística muy sencilla,reservando para otra ocasión un estudio detallado a nivel estilístico,lo cual exigiría un fichaje sintagmático y una más rigurosa contextualidad.Nos limitamos aquí a unas observaciones de carácter muy general que sin embargo ayuden a trazar líneas de orientación sobre las tendencias fundamentales de la poesía acevediana.

E)Adjetivos que se repiten más de 30 veces.

Análogamente al estudio realizado para los sustantivos,observamos primero los adjetivos de mayor reincidencia en el poema.Son 22 los que aparecen más de 30 veces:

gran-grande 103	lleno 35
fiero 61	puro 34
duro 58	celestial 34
frío 57	fuerte 34
alto 44	ardiente 33
encendido 43	divino 33
vario 43	dorado 32
triste 40	dulce 32
cruel 38	negro 31
húmedo-húmedo 37	tierno 31
inmortal 35	bañado 31

---

(1)Excluimos tan sólo los que G.Sobejano llama"predicativos"(ej:"el cielo es azul",Véase G.Sobejano,El epíteto en la lírica española,Gredos 1970,p.109.



Ninguno de estos adjetivos es nuevo respecto a la tradición, o sea, al repertorio petrarquista; pero su frecuencia es significativa ya que supone unas preferencias y una selección dentro de este repertorio. Observamos concretamente 9 características:

1) Titanismo. Grande, alto, lleno (tot. 182) no se oponen tanto, a mi ver, a pequeño (12), bajo (11), o vacío (1) sino que en nuestro autor indican potenciación de la realidad a través de la desmesura, del relieve de lo dimensionalmente excesivo, de la des-proporción monumental; esto coincide con los numerosos términos referidos a la arquitectura que hemos observado en el recuento de sustantivos.

2) Gusto por lo espantoso y terrible. Los adjetivos fiero, curo, cruel, fuerte (tot. 191) arrojan una cifra que iguala o más bien supera muy ligeramente a la anterior. Podríamos pues igualar las medidas de lo grande y lo terrible, como en el apocaliptismo que inspira tantas partes del poema acevediano.

3) Percepción sensorial. Lo grande y lo terrible se refieren total o parcialmente a la esfera de lo visual; con los términos frío, húmedo, bañado (a veces también en sentido figurado: bañado en ira) interviene como elemento importantísimo el factor perceptivo-sensorial en un sentido muy amplio. La vista no lo es todo y los cinco sentidos tampoco: las sensaciones son variadas y compuestas: véase la gradación templado-tibio-tépido, y toda la gama del calor que aparece en el punto siguiente.

4) Importancia de la luminosidad. Los términos encendido (43) y ardiente (33) evocan la esfera de la luminosidad, heredada

del clasicismo, pero muy vital en Acevedo sobre todo en su perspectiva más dinámica, de calor y fuego: así tenemos cálido(5), caliente(5), caluroso(6), fogoso(3), adusto(8), abrasado(25), agostado(2), más seco(19) y enjuto(5) que integran con su aportación total de 78 veces este campo semántico que podría considerarse muy representativo de Acevedo al reunir la percepción sensorial (calor) con la puramente visual (luz).

5) Punto de contacto entre la tradición renacentista y el barroco. El adjetivo vario que indica en Acevedo, a menudo inseparablemente, pluralidad y variedad (con las variantes variado y variable) es uno de los más significativos. En efecto, se ajusta perfectamente a las normas del clasicismo, pero marca el camino que permite llegar a lo "raro" - y a veces feo y deforme - del barroco.

6) Pesimismo. No es éste absoluto y total, ya que está contrapesado por muchos términos de signo opuesto. Pero entre los adjetivos que pertenecen a la esfera de lo propiamente humano (hasta aquí no ha aparecido ninguno, si exceptuamos el cruel que Acevedo aplica lo mismo al hombre que a los vientos u otras fuerzas naturales) es significativa la extraordinaria frecuencia de triste (40 veces) (1). Pensemos que los demás adjetivos referidos a sentimientos humanos están todos por debajo de las 20 apariciones, exceptuando los términos poco significativos - y en el fondo con un matiz también negativo - mortal (28) y humano (26).

7) Trascendencia. Los adjetivos inmortal, puro, celestial, divino (tot. 136) señalan la esfera de lo trascendente.

---

(1) Término que en Acevedo tiene mayor carga semántica que en la actualidad, significando a un tiempo lo que el italiano expresa con la duplicidad morfológica triste - triste

Por lo que ya hemos averiguado a través del recuento de los sustantivos, no es éste un campo particularmente importante. Estos adjetivos serán las más veces obligada epitetación de las palabras sustantivas referidas a la divinidad: Padre, esencia, Verbo, etc.

8) Cromatismo. Dorado(32) y negro(31) indican un contraste cromático importante por su carga de simbolismo: recuérdese como en la primitiva literatura religiosa italiana significaban Paraíso e Infierno (en el Libro delle tre scritture, por ejemplo). Más adelante veremos la extraordinaria preferencia por el verde en Acevedo.

9) Mundo de los sentimientos. Los términos dulce(32) y tierno(31) tienen a menudo una gran carga afectiva (tierno amante, dulce madre) e indican la importancia, ya señalada en el campo de los sustantivos, del mundo de los afectos y sentimientos humanos.

F) Adjetivos que se repiten entre 30 y 20 veces. La δύνάμις

He aquí los adjetivos que se encuentran entre 30 y 20 veces en el poema:

hermoso 29	abrasado 25
oscuro 28	arrebatado 24
mortal 28	bello 24
profundo 27	espantoso 24
claro 27	verde 24
helado 26	vivo 24
humano 26	terrible 24
soberano 26	natural 22
eterno 26	nuevo 21

Todos pertenecen a los campos ya detectados, que se amplían así notablemente. El que no encajaría en ninguno es arreatado (24 veces); es éste un término muy en línea con el campo que hemos llamado  $\delta\upsilon\acute{\nu}\alpha\mu\iota\varsigma$  de un nutrido grupo de sustantivos(1). Tras esta pista hemos buscado los adjetivos que indican movimiento: pertenecen a los que se repiten menos de 20 veces, pero juntos arrojan un total considerable:

Acelerado 5, ágil 2, alborotado 5, apresurado 1, arrebatador 1, azotado 5, bullicioso 2, corredor 6, corriente 4, desenfrenado 1, deslizado 2, deslizador 1, errante 6, fluctuoso 1, impetuoso 7, inconstante 2, inquieto 2, inestable 1, lesto 1, mole 1, movetizo 1, mudable 3, presto 8, presuroso 5, rápido 7, raudal 2, rutilante 2, sacudido 5, suelto 16, temblador 1 (2), tempestuoso 2, turbulento 1, veloz 12, ventoso 5, vobrador 1, volador 10, voluble 2

Total adjetivos de movimiento.....139

Esta serie se opone a los siguientes adjetivos referidos a estabilidad y quietud:

Apacible 1, constante 1, detenido 4, estable 1, fijo 3, firme 13, inmole 6, lento 1, parado 1, plácido 2, quedo 1, quieto 2, tardo 6, suspendido 4, tranquilo 4

Total adjetivos de quietud.....50

Hay cierto paralelismo respecto a lo observado a propósito de los sustantivos; aquí también los dinámicos superan con mucho a los estáticos.

---

(1) Véase p.314 de este estudio.

(2) Con las variantes tremante, tremolante, trémulo, trépido, que también aparecen una sola vez.

G) Adjetivos con menos de 20 frecuencias.  
Necesaria reducción del campo de trabajo.

Si el estudio de los adjetivos que aparecen más de 20 veces maneja pocas decenas de términos, al considerarlos en su totalidad el material se multiplica enormemente, y la riqueza lexical de un autor como Acevedo se resiste a toda clasificación. Ante la imposibilidad de tener en cuenta todos, nos detendremos sobre los grupos que constituyen bloques homogéneos referidos a temas de cierto peso en el poema.

1) Lo humano y agónico. Es de gran interés todo lo que se refiere a la condición y conducta humana: sentimientos, comportamientos, estados anímicos... Hemos dividido este material en dos grupos: magnanimidad, valor y alegría por una parte, y por la otra vicios, cobardía, hambre y necesidades. He aquí las dos series:

POSITIVA: alegre, altero, altivo, amado, ambicioso, amenazador, amoroso, animado, animoso, astuto, atento, atónito, atrevido, audaz, benigno, bueno, caro, casto, cauteloso, concorde, contento, cuidadoso, delicado, desecho, deseoso, diestro, docto, enamorado, experimentado, famoso, feliz, fiel, gallardo, ganancioso, generoso, heroico, honesto, justo, leal, magnánimo, manso, militar, noble, osado, pacífico, perito, perspicaz, pertinaz, piadoso, porfiado, próspero, prudente, querido, real, recatado, risueño, robusto, sabio, sagaz, seguro, sereno, tenaz, triunfal, ufano, valiente, vencedor, venturoso, victorioso, vigilante

Total .....296

NEGATIVA: afligido, airado, anhelante, ansiado, atribulado, avaro, bárbaro, bélico, belicoso, cansado, celoso, cobarde, codicioso, colérico, confuso, congojoso, contrito, conturbado, débil, descontento, desdichado, deshonesto, dolorido, doloroso, dugoso, enfermo, engañado, enganoso, enojado, envidioso (e invidioso), estéril, flaco, forzado, hamoriento, humilde, ignorante, impaciente, inclemente, inuómite, infausto, infeliz, infiel, inhumano, injusto, insensible, insufrible, lascivo, laso, lastimoso, loco, melancólico, miserable, mísero, obstinado, pálido, perezoso, pobre, rebelde, sediento, temerario, temeroso, tímido, torpe, turbado, vano, vengativo, vergonzoso, viejo, vil

Total.....308

En base a estos adjetivos de frecuencia menor de 20 lo positivo y lo negativo aparecen casi igualados. Sin embargo no es así si tenemos en cuenta, para la serie negativa, el grupo que hemos reunido bajo el rótulo de lo terrible (1), campo que con sus 191 frecuencias en los adjetivos más repetidos viene a ser sin duda el más importante del poema. Muchos de estos adjetivos se refieren también a la esfera de la actividad humana y podrían integrar la serie negativa arriba citada.

Si buscamos los adjetivos con frecuencia menor de 20 que se refieran específicamente a lo terrible, encontramos una gran cantidad:

Acerbo, armado, atroz, bravo, contrario, cañado, embravecido, encarnizado, enemigo, espantado, feroz, funesto, furioso, guerrero, horrendo, horrible, hórrico, inexorable, infernal, insano, irritado, medroso, monstruoso, opuesto, poderoso, peligroso, perverso, pestífero, pestilencial, ponzoñoso, proceloso, rabioso, recio, reñido, repugnante, riguroso, sangriento, soberbio, tenebroso, trabado, venenoso, violento

Total.....293

---

(1) Véase nuestro párrafo E 2) pág. 328.

Si sumamos las veces que aparece lo terrible en los adjetivos de mayor y de menor frecuencia (191+293) o sea la totalidad de los que evocan lo terrible, tendremos 484 veces, o sea, la media proporcional de uno de estos adjetivos cada 13 versos! Es una importante confirmación, bajo el punto de vista del léxico, de la preponderancia de lo agónico repetidas veces observada bajo otras perspectivas en la obra acevediana.

2) Los cinco sentidos. Destacan por su abundancia los términos referidos a lo visual y a lo sensorial. La poesía acevegiiana registra con matices una gama extraordinaria de sensaciones con preferencia por los adjetivos que se refieren a la vista. El fichaje bajo la perspectiva "marinista" de los sentidos arroja una cifra considerable:

**TACTO:**acerado, áspero, blando, cerdoso, denso, endurecido, erizado, escabroso, espeso, grueso, líquido, penetrante, pulido, rígido, suave, sólido      Total tacto.....142

GUSTO: amargo, crudo, desabrido, sabroso, salado  
Total gusto.....21

OLFATO:aromático,azufrado,odorífero,odorífico,  
oloroso Total olfato.....21

OÍDO: acordado, atronado, bramador, callado, concertado,  
mudo, ronco, ruidoso, sonoro, sonroso, sordo  
Total oído.....36

VISTA:el total de los adjetivos referidos a la vista es de 580,y por su importancia consideramos varios aspectos por separado:luz y sombra,cromatismo,formas,dimensiones.Los totales que damos se refieren siempre a los adjetivos con frecuencia menor de 20.

-luz y sombra (85)

LUZ:diáfano,esclarecido,lúcido,luciente,luminoso, nítido,resplandeciente,terso,trasparente <u>tot.</u>	33
SOMBRA:ciego,fumoso,invisible,lóbrego,nocturno, ofuscado,opaco,oscuro,sombrío,turbio,um- brío,umbroso <u>tot.</u>	52

La sombra no supera a la luz, la cual era ya muy im-  
portante en los adjetivos de mayor frecuencia. La con-  
trapartida de oscuridad con 52 apariciones es también  
de cierto peso en el poema.

-cromatismo(101)

GENÉRICO:esmaltado,matizado,pintado,tinto <u>tot.</u>	16
TONALIDADES:amarillo,rubio.....	13
argentado,plateado.....	14
rubicundo,encarnado,purpúreo,`	
rojo,colorado.....	18
cándido,blanco,inmaculado.....	28
celeste.....	7
rosado.....	5

tot.colores      85

Obsérvese lo exiguo de la presencia de colores tenues  
(rosado, azul). Recordemos cuanto hemos observado sobre  
el alto porcentaje de dorado y negro ya registrados. El  
término verde se repite 24 veces, siendo uno de los co-  
lores preferidos de Acevedo. En el esquema de los adjetivos  
que aparecen menos de 20 veces notemos la preponderancia  
del blanco y de su afín el plateado; el amarillo y el rojo  
son también importantes: colores todos (blanco, amarillo,  
rojo) adscribibles a la luz.



-líneas, formas y volúmenes (186). Agrupamos en este apartado unos adjetivos bastante heterogéneos:

acopado (1), agudo, aguzado, bordado, circular, cóncavo, cornuco, corvo, crecido, crinito, cuadro (=cuadrado), disforme, córico, esférico, esparcido, estrellado, florido, frondoso, geométrico, hinchado, hueco, inclinado, informe, labrado, liso, nudoso, oblicuo, ondeante, ondoso, pendiente, recto-reto, redondo, retorcido, sinuoso, torcido, torreado, tortuoso tot. 186

En esta especie de cajón de sastre sobresalen las puntas (agudo, aguzado, torreado), los motivos ornamentales (florido, geométrico, labrado...) y sobre todo la línea torcida y sinuosa.

-Dimensiones (198)

GRANDEZA: ancho, eminente, encumbrado, enorme, espacioso, excelso, extendido, extenso, hondo, inmenso, largo, mayor, levantado, prolijo, sumo, superior, vasto total grande 138  
PEQUEÑEZ: bajo, breve, corto, enano, estrecho, inferior, menguante, menor, pequeño, pequeñuelo total pequeño 60

Respecto a las dimensiones se confirma el gusto por lo colosal ya observado.

3) Lo bello.

El campo de lo visual en los adjetivos de menor frecuencia nos ha indicado preferencias concretas de Acevedo en cuanto al cromatismo, a lo quebrado y sinuoso de las líneas de su variopinto mundo, al monumentalismo arquitectónico. A través de los cinco sentidos y de la

---

(1) Se refiere a la copa extendida de los árboles.

preponderancia de la vista hemos entrado, por así decirlo, en el templo de las ideas estéticas de Acevedo. Como última exploración (pero no última en importancia) cabe preguntarnos qué era lo bello para nuestro poeta. Registramos aquí los adjetivos semánticamente próximos a bello (24 veces) o hermoso (29) en orden de mayor a menor frecuencia en el poema:

vario 43

hermoso 29

bello 24

natural 22

rico 19

diverso 12

raro 10

señalado 8

precioso 7

deleitoso - grato 6

ameno - extraño (=extraordinario) 5

conveniente 4

sublime - vistoso - útil 3

excelente - maravilloso - variado-variable 2

admirable - prodigioso - singular 1

Estos términos pueden agruparse grosso modo en dos, considerando por un lado el cánón de belleza clasicista de regularidad, armonía y mesura, y por otro el manierístico-barroco de "lo sublime". Observemos que el segundo comprende los términos que aparecen con menor frecuencia en el poema:

hermoso 29	vario 43	rico 19
bello 24	variado 2	diverso 12
natural 22	variable 2	raro 10
grato 6		señalado 8
deleitoso 6	<u>tot.</u> 47	precioso 7
ameno 5		extraño 5
conveniente 4		sublime 3
útil 3		vistoso 3
		excelente 2
<u>tot.</u> 99		maravilloso 2
		admirable 1
		prodigioso 1
		singular 1
		<u>tot.</u> 74

Lo "sublime" se define mediante una mayor cantidad de epítetos, cuya cifra total de frecuencia es todavía inferior a la de los adjetivos que representan lo clásico; pero el campo intermedio de vario, variado y variable puede encontrarse a un lado o a otro, constituyendo una zona común a los dos criterios. Si sumamos lo "vario" a lo "sublime" la balanza se inclinará hacia el barroco. Aparece así hasta en una sencillísima estadística sobre el léxico la situación de cruce cultural que ocupa Acevedo entre dos épocas y estilos.

-359-

C O N C L U S I O N E S

Confieso que el estudio aquí realizado responde a un interés más muy antiguo por la presencia del factor religioso en épocas literarias demasiado globalmente consideradas como "laicas". Por ejemplo, así se considera tradicionalmente el Renacimiento italiano, en el que luego nos vemos obligados a encajar el valdesianismo, a figuras como Vittoria Colonna, y poesías como algunas de Miguel Ángel...

El sonriente escepticismo de Ariosto -el autor renacentista italiano ciertamente más representativo- ha influido sin duda en la concepción de un Renacimiento paganizante. Igualmente una oposición -demasiado fácil, aunque útil como todos los esquemas- entre Ariosto y Tasso nos presentaría a este último como víctima de la Contrarreforma. Tendríamos entonces una época de espíritus abiertos, librepensadores, sofocados literalmente por el aspecto más institucional y tristemente famoso de la religiosidad tridentina y postridentina, el que se define con un sólo término: Inquisición.

No negamos obviamente lo que constituyen datos históricos irrefutables. Sin salir de la historia literaria y de la cultura basta recordar el proceso de Galileo o el de Giordano Bruno. Las cosas sin embargo no son tan sencillas desde una perspectiva más amplia: en España todo el siglo de Oro, desde el primer Renacimiento (Juan de Valdés) hasta los místicos barrocos, cuenta con una tradi-

ción ininterrumpida de "literatura religiosa". En Francia la trayectoria no es tan continua. Puede decirse que el escepticismo de un Montaigne es más bien un punto de llegada, y se arraiga en una profunda meditación sobre la realidad contemporánea; sólo un siglo después aparecerá un Bossuet. Pero en la segunda mitad del siglo XVI vemos florecer en Francia una abundante literatura religiosa heterodoxa, en la que el factor religioso constituye algo capaz de avivar impulsos y pasiones y de producir el poema más leído y traducido en la época. Albert-Marie Schmidt ha estudiado a fondo esta corriente de poesía religiosa y deberemos admitir su "actualidad".

El punto de partida de mi estudio era, pues, la convicción de que el tema religioso y bíblico en general nunca había perdido totalmente vigencia en la literatura. Pero el repertorio temático judeo-cristiano era inmenso, y que los tres autores objeto de mi estudio escogiesen precisamente el relato de la Creación implicaba algo más: el surgir de una corriente de sensibilidad que conlleva un ansia de orden y armonía en la disposición del universo y de la naturaleza. Ansia propia de épocas de crisis y transición. Esto explicaría la aparición de los tres poemas en su motivación -por así decirlo- ideológica, corroborado sin embargo por un dato histórico muy importante: la publicación de la obra de San Basilio por parte de Erasmo (véase pág. 18). Obviamente en la elección del tema tendrá también importancia el factor individual y el momento específico de la biografía de cada autor. La

vida en este caso se relaciona especialmente con la obra y los tres poemas, de autores rigurosamente contemporáneos, pertenecen a momentos distintos en la producción total de cada uno.

Los precedentes más importantes eran los Hexamerones bizantinos. Me ha parecido necesario (recreando el estudio de fuentes, ya realizado, y no de especial interés en obras que por definición nada pueden tener de "original") trazar el recorrido del tema desde la página de prosa bíblica a través de una larga tradición de comentario exegético. Este se llevaba a cabo mediante una técnica de amplificación, en la que se interfería en el relato de la Biblia gran parte del repertorio científico-literario de topos del mundo clásico, adaptados como exempla por los mismos oradores sacros.

La Cosmopoeia de Jorge de Pisidia en el siglo VII recogía esta tradición oratoria-homilística y la adaptaba por primera vez a un poema sacro en verso, estableciendo así un precedente de gran peso al abandonar el esquema obligado del Hexamerón y tratando el asunto con gran libertad artística.

El tema se va así interpretando, sin perder vigencia, en cada época de una manera peculiar, sometiénose a la adaptación que requieren los tiempos. Se trata siempre de obras pensadas y concebidas en función de un público determinado y de un cierto gusto. Nuestros poemas no son excepciones o curiosidades bibliográficas, sino que continúan una tradición sólo aparentemente

interrumpida y reexhumada en el momento oportuno. Respecto a los hexámeros tienen, claro está, una manera distinta de sensibilización al tema. En los poemas se refleja no sólo una concepción del mundo y del hombre, sino también unos determinados cánones retóricos representativos de ella, y que definen un gusto entre manierista, prebarroco y barroco. Con el análisis de estos cánones no hemos pretendido trazar una historia de la cultura pero sí enriquecer la ya trazada (recordemos el importante último libro de Maravall sobre el barroco) aportando modestamente más datos significativos que encontramos en los tres poemas estudiados.

Estos datos servirán también a situar más precisamente a cada autor en esta encrucijada cultural: la adaptación forzosa de Tasso a un esquema que quiere ser "clásico" cuando ya no puede serlo, el premarinismo cristiano de la merveille de Du Bartas, el manierismo formal en el arte por muchos respectos barroco de Acevedo.

Dentro de estas oscilaciones de preferencias y gustos hay una característica que marca fuertemente las tres obras, implícita en su mismo surgir: el didacticismo totalmente comprometido, ligado a una larga tradición de poesía enciclopédica y abiertamente declarada por los tres autores.

De los múltiples aspectos de este didacticismo, el de la literatura emblemática (pág. 175) resulta especialmente congenial a nuestros poemas. La relación con los libros de emblemas, que en la época constituían una verdadera moda literaria, debería estudiarse más



detenidamente, ya que apunta a la conexión estricta con el arte figurativo que, si existe en toda época literaria, es particularmente esclarecedora en el manierismo y barroco. En el carácter emblemático tenemos una indicación precisa de cómo estas obras se proponían realizar su propósito didáctico; en rigor, algunas jornadas podrían considerarse inmensas colecciones de emblemas.

Otro aspecto esencial estudiado en la parte central de este trabajo, y ligado muy estrechamente al anterior, es el "tema real" de los tres poemas, que no coincide desde luego con el tema bíblico. El relato del Génesis representa alrededor de un 10% de la totalidad de las obras.

Aunque la creación divina cumple, por supuesto, una función distinta en cada autor -la mayor diferencia se da obviamente entre los dos católicos y el calvinista- considero poco interesante realizar el estudio comparativo sobre el tema bíblico, ya que es tema obligado y (como ocurre en las pinturas manieristas) no está en el centro del cuadro. Evidentemente los tres poetas están más sensibilizados hacia otros núcleos temáticos no siempre muy inherentes al asunto principal, a veces totalmente desviados de él.

Entre la multiplicidad de estos motivos hemos examinado particularmente una selección que se ajusta especialmente al propósito de nuestro estudio al reunir estas dos características:

1)-temas comunes a los tres autores como tópicos literarios, puesto que el objeto de nuestro estudio comparativo era el diferente enfoque de una común herencia cultural;

2)-temas pendulares entre cristianismo y clasicismo, ya que consideramos esta oscilación una de las claves interpretativas de los tres poemas.

La noche, el cielo estrellado, el locus amoenus-Egén, el mito del fénix, el hombre, el caos con su doble cara cristiano-pagana son susceptibles de ser acogidos en un poema sacro de manera distinta según la receptividad y disposición de cada autor, según su quehacer poético peculiar.

El estudio comparativo de estos temas planteaba la delimitación de posibles influencias de un autor sobre otro. Por razones cronológicas, la cuestión fundamental era la imitación de Lu Bargas o de Tasso por parte de Acevedo. En algunos de estos temas -el de la noche, por ejemplo- el poeta español resulta imitador de los dos, pero siempre dentro de una recreación original y reinterpretación en un contexto distinto; en otros, como el del fénix, sigue preferentemente a Tasso en la estructura; en otros, como el Egén, vemos rastros de Tasso, pero no del Monco Creato, sino de la Gerusalemme Liberata. Esta última indicación exige considerar el estudio comparativo con una necesaria amplitud de horizontes que rebasa el ejercicio -siempre útil, claro- del cotejo textual minucioso y define la

"imitación" como afinidad y orientación hacia ámbitos culturales comunes; en este caso, el poema épico en octavas.

Al realizar, en el capítulo VI<sup>o</sup>, un breve excursus sobre las principales figuras retóricas representativas del manierismo y barroco en los tres autores, aparecían reconfortantes indicios de utilización de la Gerusalemme por parte de Aceveco, versos que podrían servir para varios ensayos de tipo "fucilliano", como los símiles en que intervienen figuras de animales: lobo, león, toro... la afinidad con motivos emblemáticos análogos no justificaría estas coincidencias, que sólo pueden explicarse con la admiración de Aceveco por el Tasso épico.

Pero creemos que el hallazgo de pasajes imitados debe ser un punto de partida en la valoración del imitador, y sólo en caso de autores ínfimos un pretexto para la difamación. En tal actitud sólo cabe una postura estéril de idolatría del pasado (en nuestro estudio, no sería del pasado sino del autor de mayor prestigio). La famosa frase de San Bernardo de Chartres "Los antiguos eran gigantes, frente a nosotros, que somos enanos; pero vemos más lejos que ellos, porque nos encontramos sobre sus hombros" puede muy bien aplicarse a la literatura comparada, y no sólo en la dirección historicista, sino en todas. Todo autor se asienta normalmente encima de una tradición cultural y sin embargo siempre aporta algo nuevo, revive y reinterpreta esta tradición.

En nuestro caso Acevedo ha conseguido un poema muy distinto de sus modelos y bastante más valioso. Lo interesante es ver cómo lo consigue; por eso todo el trabajo desemboca en la necesidad del estudio de Acevedo. Se trata, en mi opinión, de un auténtico "clásico olvidado".

He tenido serias dudas sobre la inclusión del último capítulo ("Acevedo entre Du Bartas y Tasso") en esta tesis, sobre todo en lo que concierne el examen del léxico acevediano. A pesar de que mi formación no haya sido de ningún modo estructuralista, me ha parecido de innegable utilidad el recuento de palabras-clave o palabras-tema (son términos usados por Segre) como comprobación tangible de intereses vitales del poeta ya observados bajo otras perspectivas.

No sé si debo disculparme de cierto eclecticismo metodológico que espero no llegue al desorden. Es éste el reflejo de una personal postura algo escéptica sobre todos los métodos de estudio, que sin embargo considero válidos en la medida que nos acercan de un modo u otro a la obra. Sólo hay dos convicciones que he mantenido firmemente desde siempre: una, que la historia literaria en el fondo forma parte de la historia sin adjetivos; otra, que los historiadores del arte tienen bastante que enseñar a los de literatura. El conocimiento de la obra, el tomar visión, para mí sigue siendo lo principal: analizar, desmontar, fichar, comparar son las operaciones concretas de las que luego podrá brotar el juicio de conjunto.

-348-

B I B L I O G R A F I A

A) Textos de los tres poetas utilizados para este estudio:

ACEVEDO, Alonso de

Creación del mundo con introducción de C. Rosell,  
B.A.E. tomo XXIX, Madrid 1948 (1ª edición 1855).

Composiciones inéditas de Alonso de Acevedo contenidas en un manuscrito de la Biblioteca Nacional, publicadas en Apéndice a la biografía acevediana de M. Berjano Escobar (vide).

BARTAS, Guillaume Saluste du

La Semaine ou Creation du monde, texto crítico de la edición de 1581 establecido por K. Reichenberger, Tübingen, Max Niemeyer, 1963 (Beinefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie).

Ses' oeuvres poétiques, à Rouen, 1623. Además de la Première Semaine en 7 días, comprende:

La Seconde Semaine (4 días)

Judith (6 libros)

L'Uranie ou Muse Celeste

Le Triomphe de la Foy (4 cantos)

Poème dressé pour l'accueil de la Reine de Navarre...

Hymne de la Paix

Cantique sobre la victoria de Jure y otras poesías de ocasión.



TASSO, Torquato

Il mondo creato, edizione critica a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Monnier, 1951.

Rinaldo, a cura di L. Bonfigli, Bari, Laterza, 1936.

Aminta en Poesie a cura di F. Flora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952.

Gerusalemme Liberata con introduzione di B.T. Sozzi, Milano, Feltrinelli, 1961.

Gerusalemme Conquistata a cura di L. Bonfigli, Bari, Laterza, 1934.

Prose a cura di E. Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959.

Prose diverse a cura di C. Guasti, Firenze 1875, para el Discurso intorno alla sedizione nata nel regno di Francia l'anno 1585.

B) Obras generales:

BONORA, E., Torquato Tasso, en el vol. IV de la Storia della Letteratura Italiana diretta da Cecchi e Sapegno, Milano, Garzanti, 1966.

BOSCO, U., en Enciclopedia Italiana, s.v. Tasso.

CEJADOR Y FRAUCA, J., Historia de la lengua y de la literatura castellana, 1915.

COMEN, J., Estructura del lenguaje poético, Madrid, Gredos, 1970.

LIEZ DEL CORRAL, L., El rapto de Europa, Madrid, Alianza, 1974.



- LIEZ ECHARRI y ROCA FRANQUESA, Historia general de la Literatura española e hispanoamericana, Madrid, Aguilar, 1950.
- FITZMAURICE-KELLY, J., Historia de la Literatura española, Madrid, 1926.
- GIACONE, F., en Dizionario critico della letteratura francese, Torino, UTET, 1972, s.v. Lu Bantas.
- GRANT, R. A., L'interpretation de la Bible des origines chrétiennes à nos jours, trad. francesa, Paris, Ed. du Seuil, 1967.
- KAISER, W., Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Greco, 1954.
- MANGENOT, H., en Dictionnaire de Théologie catholique, s.v. Hexameron.
- MARIAS, J., Historia de la filosofía, Madrid, Revista de Occidente, 1941.
- PAPELL, A., La poesía épica culta de los siglos XVI y XVII, en Historia general de las Literaturas hispánicas, Barcelona, 1951, vol. II, pp. 755-76.
- RIQUER, M. de, Historia de la Literatura Universal, Barcelona, Noguer, 1957.
- SCHÖREL, L. A., Nueva Biblia Española, anotada por L. A. Schörel, Madrid, Ed. Cristiandad, 1975.
- SOBEJANO, G., El epíteto en la lírica española, Madrid, Greco, 1970.
- VACCARI, A., en Enciclopedia Cattolica, s.v. Catena.
- VIER, J., Histoire de la Littérature Française au XVIème et XVIIème siècles, Paris, A. Colin, 1959.
- ZUBIRI, J., Naturaleza, historia, Dios, Madrid 1951.



C) Obras y monografías relacionadas con el tema de estudio:

ALCIATO, A., De verborum significatione commentaria, Lugduni 1540.

ALCIATO, A., Emblemas, traducción de Daza Pinciano, Lyon 1549,  
edición facsímil, Madrid, Editora Nacional, 1975.

ALIGHIERI, D., Divina Commedia a cura di N. Sapegno, Firenze,  
La Nuova Italia, 1977.

ALONSO, D., Estudios y ensayos gongorinos, Madrid, Gredos, 1955.

AMBROSIO DE MILAN, San , Exameron en Corpus Scriptorum eccle-  
siasticorum latinorum, con introducción del P. Schenkl,  
Praga 1897.

ANDREINI, G. B., L'Agamo (drama sacro), Milano, Bordini, 1613.

ARCE, J., Tasso y la poesía española, Barcelona, Planeta, 1973.

ASHTON, H., Lu' Bargas en Angleterre, París, Larose, 1908.

A. A. V. V., Torquato Tasso, Volume collettaneo, Milano, Marzora-  
ti, 1957: Contiene estudios importantes, como:

A. Banfi, Etica e religione in T. Tasso.

L. Firpo, Tasso e la politica dell'età sua.

B. T. Sozzi, La poetica del Tasso.

E. Mazzali, Tradizione retorica e tradizione poetica  
nella poesia del Tasso.

G. C. Argan, Il Tasso e le arti figurative.

R. Ramat, Il re Torrismondo.

G. Petrocchi, L'ispirazione religiosa del Tasso e il  
Mondo creato.

G. Getto, La Gerusalemme Conquistata.

G. M. Bertini, Tasso e il Rinascimento spagnolo.

I. Siciliano, Tasso e la Francia.

A. Tortoreto, Bibliografia essenziale tassiana.



- BARTAS, G.S. du , The Works of Guillaume de Saluste Sieur du Bartas, A Critical Edition... by U.T. Holmes Jr., J.C. Lyons, R.W. Linker., Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1935-1940.
- BASILIO, San , Hexamerón, edición bilingüe con traducción francesa, anotada y traducida por S. Giet, en la colección "Sources Chrétiennes", París, Du Cerf, 1949.
- BASILIO, San , Hexamerón en Patrologia Graeca, nº29, col.3.
- BASILIO, San , Sermo de legendis libris gentilium en Patrologia Graeca nº 31, col 357.
- BATAILLON, M., Erasmus y España, traducción de A. Alatorre, México, Fondo de cultura económica, 1950.
- BELOTTI, M., Il viaggio in Francia del 1570-71 di T. Tasso, "Studi tassiani", 21.
- BERJANO ESCOBAR, M., Poetas placentinos contemporáneos de Lope de Vega, Revista de Extremadura, Cáceres, 1901.
- BONNOT, J., Humanisme et Pléiade, París, Classiques Hachette, Les Documents France, 1959.
- BRAUNROT, L., L'imagination poétique chez du Bartas. Elements de sensibilité baroque dans la "Creation du monde", Chapel Hill, North Carolina Studies, Department of Romance languages, U.N.C., 1973.
- CACERES, J. de , Los siete días de la Semana sobre la creación del mundo, Amsterdam, 1612.
- CALCATERRA, C., Il Parnaso in rivolta, Bologna, Il Mulino, 1961.
- CAMPANELLA, T., La città del sole e Poesie, Milano, Feltrinelli, 1962.
- COLLETET, G., Vies des poètes gascons, ed. Philippe Tamizey de Larroque, Paris, A. Aubry, 1866.
- COSSIO, J. M. de, Fábulas mitológicas en España, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.



CROCE, B., Intorno a Guglielmo Du Bartas, en La critica, vol. XVII, 1929.

CROCE, B., I predicatori italiani del seicento e il gusto spagnolo, en Saggi sulla letteratura italiana del seicento, Bari, Laterza, 1962.

CURTJUS, E. R., Literatura europea y Edad Media latina, México 1955.

CHAMARD, H., Histoire de la Pléiade, Paris, Didier, 1961-63. (4 vols)

DAGENS, J., Du Bartas humaniste et encyclopédiste dévot, "Cahiers de l'Association Internationale d'Etudes Françaises", nº10, mayo 1957.

DELARVELLE, L., Recherches sur les sources de Du Bartas dans la Première Semaine, "Revue d'Histoire littéraire de la France", XL, 1933.

DESSI, J., La divina Semana, o Siete días de la Creación del mundo, Barcelona, S. Mathevad y L. Deu, 1610.

DONADONI, E., Torquato Tasso. Saggio critico, Firenze, Battistelli, 1920.

ELWERT, W. T., La poesia lirica italiana del seicento, Firenze, Leo Olshi, 1967.

FRAISSE, S., L'influence de Lucrèce en France au seizième siècle, Paris, Nizet, 1962.

FRATTINI, A., Petrocchi e il Mondo Creato del Tasso, en Poeti e critici italiani dell'otto e del novecento. Profili e ricerche, Milano, Marzorati, 1966.

FUCILLA, J., Una lucubración de A. dell'Anguillara y sus imitaciones en la poesia española, en Relaciones hispanoitalianas, Anejo LIX R.F.E, 1953.



- GAMON, C. de, La semaine ou création du monde... contre celle du Sieur Du Bartas, Lyon, Morillon, 1609.
- GREGORIO NICENO, San, De hominis opificio, Patrologia Graeca, nº 44, col. 123.
- GUISONE, F., La divina Settimana, tradotta di rima francese in verso italiano... Venetia, Ciotti, 1595.
- GUY, H., Histoire de la Poésie française au seizième siècle, Paris, Champion, 1910.
- GUY, H., La science et la morale de Du Bartas, en "Annales du Midi", 1902, p. 489.
- HATZFELD, H., Estudios sobre el barroco, Madrid, Gredos 1973.
- HAUSER, A., Literatura y manierismo, Madrid, Guadarrama, 1969.
- HAUSER, A., Origen de la literatura y del arte modernos, Madrid, Guadarrama, 1974.
- HOJEDA, D. de, La Cristiada, antología con introducción y notas de F. Pierce, Salamanca, Anaya, 1971.
- HOJEDA, D. de, La Cristiada, B.A.E., t. XVII, 1851.
- IGLESIAS LAGUNA, A., Alonso de Acevedo, "Poesía española" 1963.
- KIBEDI VARGA, A., Poésie et cosmologie au XVIème siècle, Neuvième Stage international d'études humanistes, Tours 1965, publ. en el volumen Lumières de la Pléiade, Paris, Vrin, 1966.
- LAPESA, R., De la Edad Media a nuestros días, Madrid, Gredos, 1971 (véase el estudio La Jerusalén de Tasso y la de Lope)
- MACRI, O., La storiografia sul barocco letterario spagnolo, en Manierismo, barocco, rococò: concetti e termini, Convegno internazionale Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1962.
- MAISIERES, H. T. de, Les poèmes inspirés au début de la Genèse à l'époque de la Renaissance, Universidad de Lovaina, 1931.



- MANETTI, G., De dignitate et excellentia hominis, edición bilingüe en Prosatori latini del Quattrocento a cura di E. Garin, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952.
- MARAVALL, J. A., La cultura del Barroco, Barcelona, Ariel, 1975.
- MARTÍ, A., La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1972.
- MILTON, J., El Paraíso perdido. Traducción del inglés por D. San Juan, Madrid, Aguilar, 1960.
- MONIN, J.-E. du, Beresithias sive Mundi Creatio ex Gallico G. Salustii Lu Barts Heptamero expressa. París, Paraut, sin fecha (siglo XVI)
- MURTOLA, G., Della creatione del mondo, poema sacro del Sig..., Giorni 7, canti 16, Venetia, Deuchino, 1603.
- NAÏS, H., Les animaux dans la poésie française au XVIème siècle: science, symbolisme, poésie, Paris, Nizet, 1961.
- ORILIA, S., Leopardi lettore del Tasso, "Annali della Facoltà di Magistero", I, Palermo, 1959.
- OROZCO, E., Manierismo y barroco, Madrid, Cátedra, 1975.
- PANOFSKY, E., Renacimiento y renacimientos en el arte occidental, Madrid, Alianza Univ., 1975.
- PASSERO, F., L'Essamerone overo L'opra de sei giorni, Napoli 1608.
- PIERCE, F., La poesía épica del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1968.
- PIERCE, F., La creación del mundo and the Spanish Religious Epic of the Golden Age, "Bulletin of Spanish Studies" XVII, 1940.
- PISILIA, J. de, Cosmopoeia Patrologia Graeca nº 92, col. 1425.



PLATON, República en Obras completas, Madrid, Aguilar, 1966, pág. 667.

PLATTARD, J., Le système de Copernic dans la littérature française au XVIème siècle, "Revue du XVIème siècle", t. 1, p. 256.

QUEVEDO, F. de, Perinola, en Obras completas en prosa, Madrid, Aguilar, 1945, p. 853.

RAGONESE, G., Dal Gierusalemme al Mondo Creato, Palermo, Manfreco, 1968.

RAYMOND, R., La Pléiade et le maniérisme, en Lumières de la Pléiade, Paris, Vrin, 1966.

RICO, F., El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas, Madrid, Castalia, 1970.

RICO, F., La novela picaresca y el punto de vista, Barcelona, Seix Barral, 1976.

ROBERTIS, D. de, Poesia e scienza, cap. IV de L'esperienza poetica del Quattrocento, en la Storia della letteratura italiana diretta da Cecchi e Sapegno, Milano, Garzanti 1966.

RODRIGUEZ MONINO, A., Cuatro textos españoles en busca de una posible fuente italiana, "Quaderni ibero-american", XVI, 1954. En el número siguiente XVII, 1955 la respuesta de Fucilla y otros.

RONSIARD, P., Les Hymnes, les Discours et la Franciade, edición de H. Vaganay, Paris, Garnier, 1944.

RUSSO, L., Umanesimo, Rinascimento, Controriforma e la Storiografia contemporanea, Introduzione a un'antologia di Classici Italiani, Firenze, Sansoni, 1939.

SAAVEDRA FAJARDO, D., Idea de un príncipe cristiano en cien Empresas, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, Clás. Cast. nº 87.

SANCHEZ PEREZ, A., La literatura emblemática española del siglo XVI y XVII, Madrid, S.G.S.L., 1977.



SCHMIDT, A.-H., La doctrine de la Science et la Théologie calvinienne, "Foi et vie", Avril 1935.

SCHMIDT, A.-H., La poésie scientifique en France au XVIème siècle, Paris, A. Michel, 1938.

SCHMIDT, A.-H., Poètes du XVIème siècle, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1953.

SCHMIDT, A.-H., Etudes sur le XVIème siècle, Paris, A. Michel, 1967 (Véase especialmente Calvinisme et poésie au XVIème siècle en France)

SCOPA, G., Sulle fonti del Mondo Creato di T. Tasso, "Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli", XXV, 1907, trabajo continuado en "Rivista abruzzese di Scienze, Lettere ed Arti" XXIII, 1908.

SCOPA, G. y PROTO, E., Per alcune ricerche sulle fonti del Mondo Creato di T. Tasso, "Rivista critica della letteratura italiana" XIV, 1910.

SHEPARD, S., El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro, Madrid, Grecos, 1970.

SOZZI, B. T., Luovi studi sul Tasso, Bergamo, Centro tassiano, 1963. En Apéndice una importante aclaración sobre Il viaggio in Francia di T. Tasso)

STEPHANOU, E. en Dictionnaire de Théologie Catholique, s.v. Pisicés.

TAYLOR, G. C., Milton's Use of Du Bartas, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1934.

TIERRA GALVAN, E., Notas sobre el barroco en Escritos (1950-60), Madrid, Tecnos, 1971.

TOLDO, P., Il poema della creazione del Du Bartas e quello del Tasso, Due articoli letterari, Roma, 1894.



ULIVI, F., Il manierismo del Tasso e altri studi, Firenze,  
Leo Olski, 1966.

VALDES, A. de, Prólogo en alabanza de la Poesia en Diversas  
rimas de V. Espinel, Madrid, L. Sánchez, 1591.

VALVASSONE, E. di, L'Angeleida, Venetia 1590.

VERA Y LENLOZA, F. de la, Panegyrico por la poesia, Montilla  
1627, edición facsímil publicada por Cieza, en Textos  
literarios rarísimos, nº XXI.



A P E N D I C E : SUSTANTIVOS Y ADJETIVOS  
DEL POEMA DE ACEVEDO

NOMBRES PROPIOS

El número que acompaña el nombre indica la frecuencia:

Acuario 1	Betis 1
Adán 3	Bitinia 1
Adriático(mar) 1	Bootes(const.) 2
Africa 2	Boreas 16
Africano(habit.) 1	Bretaña 1
Alarico 1	Cabritillos(const.) 2
Alcides 1	Caistro 2
Alejandro 1	Calpe 1
Alemania 1	Canarias 1
Alfeo(río) 1	Cancerbero 1
Alpes 2	Cancro(const.) 8
Amaltea 1	Capricornio(const.) 1
Anacróneda 1	Caribdis 1
Antígono 1	Carlos (V) 2
Apeninos 2	Casípea 1
Apolo 17	Caspe 1
Aquiles 1	Cefeo 1
Aquilón 15	Céfiro 6
Arabia 1	Celio 2
Araxes(río) 2	Celtiberia 1
Arctico 1	Cenodoto 1
Arctos 1	Ceres 4
Arcturo(const.) 2	César 3
Argos 1	Cícladas 1
Ariete-Aries 10	Cierzo 1
Armenia 1	Cilicia 1
Atlante 7	Cintia 12
Atropos 1	Clío 1
Austro 12	Coaspe 1
Averno 2	Cocito 2
Babilonia 1	Colofones 1
Baco 1	Cortés 1
Béjar 1	Creta 2
Belcebú 1	Cristo 5
Beocia 1	Danubio 1

Delfo 1	Fénon 1
Diana 3	Fernando 1
Dionisio 1	Fidias 1
Dios 56	Filipo(II <sup>o</sup> ,III <sup>o</sup> ,de Maced.) 3
Dríadas 1	Filomena 3
Duero 1	Flora 1
Ebro 2	Flegetonte 1
Eclíptica 1	Gallegos 1
Ecuador 2	Ganges 2
Egipto-Egito 8	Ganimedes 1
Eleusina 1	Géminis 1
Elías 1	Geriones 1
Eliseo 1	Gigante-s 3
Empíreo 1	Godos 1
Encelado 1	Grecia 2
Engonaso 1	Guadalete 1
Eolo 6	Guadiana 1
Erictonio 2	Heles 2
Eridano 1	Helesponto 2
Eritreo(mar) 1	Hermo 1
Errante(cielo) 1	Hesperia 1
Escorpión 5	Híades 1
Esculapio 1	Hidaspe 1
Esfinge 1	Hipotades 2
España 4	Iberia 1
Esperia 1	Icaro 1
Etiopes 1	Ilírico(mar) 1
Etiopía 1	Indias 1
Etna 3	Iris 3
Eufrates 4	Isabel 1
Euristeo 1	Italia 3
Euro 5	Jerete 1
Euxino 1	Jonio 1
Eva 1	Jordán 3
Faetón-Faetonte 2	Jove 5
Fauno 1	Judas 1
Favonio 3	Juno 1
Febo 17	Júpiter 10
Fenicia 2	
Fénix 5	

Labirinto 1	Olimpo 15
Leda 1	O(r)estes 1
Lepanto 1	Orfeo 1
Líbano 1	Orión 2
Libia 4	Osa(const.) 6
Libra(const.) 5	Pan 1
Licaonia 1	Panfilia-Pamfilia 2
Licia 1	Parca 5
Liso 1	Pedro 1
Lucifer 1	Perseo 3
Lucina 1	Persia 1
Luzbel 4	Perú 2
Mallorquines 1	Peuce 1
María(Virgen) 1	Pirámides 5
Mario 1	Pirineo 2
Marsilia 1	Piscis 3
Marte 15	Plutón 1
Mausoleo 1	Portugueses 1
Maya 1	Progne 3
Mediterráneo 1	Quimeras 2
Medusa 1	Radamanto 1
Menfis 4	Río de la Plata 1
Mercurio 2	Ródano 1
Miguel 5	Rojo(mar) 1
Miño 1	Roma 3
Moisés 1	Romanos 1
Mongibel 1	Sagitario 1
Náyades 1	Saturno 5
Neptuno 14	Scila 3
Nereidas 1	Scitia 1
Nerón 1	Sicilia 2
Nifates 1	Sículo(mar) 1
Nilo 2	Sinas 1
Ninfas 2	Siria 2
Noé 2	Siroco 1
Norte 4	Sirtes 1
Noto 8	Solano 2
Numidia 1	Soria 1
Occidente 6	Tajo 2
Occocías 1	Taumancia 1

Tauro 1  
Temis 1  
Tesalia 1  
Teseo 1  
Tiberio 1  
Ticio 1  
Tifeo 1  
Tigris-Tigre 4  
Titán 2  
Titó Vespasiano 1  
Tormes 1  
Universidad 1  
Venus 6  
Vera de Plasencia 1  
Virgen(const.) 2  
Virgen(María) 1  
Vulcano 3  
Yuste 1  
Zebut 1  
Zodíaco 2

#### NOMBRES COMUNES

El número que sigue el término-registrado en singular-indica la suma de recurrencias en singular y en plural.Registramos la forma en plural cuando no aparece nunca en singular:

abada 1  
abismo 7  
aborrecimiento 2  
abrazo 2  
abril 1  
abuelos 1  
abundancia 2  
acanto 2  
acatamiento 3  
acates 2  
accidente 4  
acentos 13  
acero 8

acicate 1  
acónito 1  
adversario 4  
adversidades 2  
admiración 1  
adormideras 1  
adorno 1  
adulterio 1  
afán 1  
afectos 3  
aflicciones 1  
agorero 1  
agravio 2

agro 1  
agua 69  
agudeza 2  
agüero 1  
aguijón 1  
águila 1  
aguja(navig.) 1  
aire 101  
alabanza 1  
alas 24  
alarde 1  
alba 10  
albergue 4  
alboroto 1  
albur(pesc.) 1  
alcázar 3  
alción 2  
aleche(pesc.) 1  
alegría 1  
alfanje 1  
alma 13  
almenas 2  
almendra 1  
almete 1  
aliento 13  
alimañas 1  
aljabá 1  
aljófar 5  
altercaciones 1  
alteza 9  
altísimo 1  
altura 13  
alumbres 1  
amado 1  
amante 2  
amapola 2  
amaranto 1  
amargor 1

ámbar 1  
ambición 2  
ambrosia 1  
amenaza 2  
ametisto 1  
amigo 1  
amistad 4  
anomo 1  
amor 23  
amparo 1  
áncora 2  
anfisibenas 1  
ángeles 6  
anguila 2  
ángulo 2  
anhélito 2  
ánima 4  
animal 51  
ánimo 18  
ánsar 1  
ansia 7  
antártico 2  
antenas 2  
antigüedad 1  
antorcha 5  
anuncio 1  
anzuelo 3  
añafiles 2  
año 16  
aparato 1  
apariencia 3  
apetito 3  
apóstol 1  
aprieto 2  
ara 3  
arado 9  
árbol 26  
arco 17

ardid 1  
ardor 23  
arquitecto 2  
arquitectura 5  
arena 18  
aristas 3  
armada 2  
armaduras 1  
armas 14  
armonía 1  
arreo 1  
arrogancia 2  
arroyo 5  
arroyuelos 2  
arterias 4  
arte 12  
artífice 3  
artificio 4  
artillería 1  
asalto 4  
asechanzas 3  
asedio 2  
asiento 41  
aspecto 10  
aspereza 5  
áspid 3  
astas 1  
asteria 1  
astillas 1  
astro 20  
astucia 6  
atabales 2  
atambor 1  
atrevimiento 3  
atún 1  
atavío 2  
augmento 2  
aurora 11

ausencia 1  
autor 1  
avellano 2  
ave 39  
azafrán 1  
azotes 4  
azufre 7  
bailes 3  
bajel 9  
bala 5  
balanzas 1  
balidos 1  
baluartes 2  
ballena 3  
ballestas 1  
bandas 1  
banderas 2  
bando 1  
baptismo 1  
barba 2  
bárbaros 1  
barbo 1  
barquilla 2  
barro 1  
base 3  
basilisco 2  
bastimentos 1  
batalla 8  
bazo 1  
bebida 1  
belleza 3  
benditos 1  
beso 1  
bestia 9  
bien 4  
blancura 3  
blandura 1  
boca 27

bocina 1	calles 2
bodas 8	camas 1
bombarda 1	camellos 2
bonanza 1	camino 17
borde 1	camisa 1
borrasca 1	campaña 12
bosque 25	campión 1
bramidos 5	campo 26
brasa 5	camuesa 1
bravura 1	canal 2
braveza 1	canalla 1
brazo 27	canas 1
brea 1	canciones 1
brío 8	canícula 4
broca 1	cansancio 3
bronce 1	canto 16
broqueles 1	cantones 3
brutos 1	caña 3
buey 4	cañahéca 1
buho 1	cañones 1
buitre 1	caños 1
bulto 8	caos 10
caballo 9	capitán 3
cabellera 3	cara 2
cabello 7	caracteres 1
cabeza 29	carbunco 1
cabras 1	cárcel 9
cabrito 2	carga 21
cabrón(pesc.) 1	cargo 1
cabrón 1	caridad 2
cachorros 1	carne 7
cadena 2	carrera 28
cadencia 1	carro 11
caduceo 1	casa 8
caída 1	casamiento 2
casas 1	caso 4
calentura 1	casta 3
calor 19	castaño 1



castigo 4  
castor 1  
caudillo 3  
causa 9  
cautela 3  
caverna 9  
caza 1  
cazador 9  
cebo 2  
cedro 1  
céfalo(pesc.) 1  
cejas 5  
celadas 1  
celebro 8  
celo 3  
celtas 1  
ceniza 7  
censo 1  
centauro. 3  
centella 14  
centinela 1  
centro 5  
ceño 3  
ceptro 1  
cera 4  
cerastes 2  
cerdas 1  
cerro 4  
cerrojos 1  
cerviz 10  
césped 1  
cíclope 3  
cicuta 1  
cielo 123  
cieno 4  
cierva 1  
ciervo 4  
cima 13  
cimero 1

cinta 11  
circuito 1  
círculo 36  
circunferencia 5  
cisne 5  
cítara 1  
ciudad 8  
ciudadanos1  
claridad 3  
claustro 2  
clava 1  
clavel 2  
clavellina 1  
clemencia 2  
cobarde 1  
cobardía 1  
codornices 1  
cola 12  
cólera 15  
colmos 2  
color 30  
coloso 1  
columna 7  
collado 8  
collares 1  
coma(=chioma it.) 1  
comadreja 1  
combate 4  
cometa 4  
comida 1  
compañera 1  
compañero 1  
compañía 8  
compás 2  
competencia 2  
complexión 4  
compostura 1  
compuesto 1  
concavidad 2

concento 1  
concilio 1  
concordia 2  
concurso 1  
concha 2  
conducto 1  
confines 5  
conflicto 3  
confortación 1  
confusión 2  
congoja 2  
conocimiento 1  
consejo 5  
consentimiento 2  
consorcio 2  
consorte 1  
consuelo 1  
consulta 1  
contienda 7  
contorno 2  
contrapeso 1  
contrario(enemigo) 11  
controversias 1  
conveniencia 1  
copa 1  
copo 1  
coraje 4  
corales 1  
corazón 24  
cordero 7  
cornejas 1  
cornijas(cornisas) 2  
coro 7  
corona 7  
corriente 15  
corrupción 1  
cortesano 1  
corteza 3  
cortina 3  
cosa 24

cosarios 1  
coso 2  
costado 3  
costra 1  
costumbre 2  
cota 1  
crédito 2  
cresta 4  
cría 1  
criador 10  
criatura 7  
crisólito 1  
cristal 16  
cristianismo 1  
cristiano 1  
crueldad 1  
cuadrado 1  
cuadrilla 10  
cuba 1  
cuchillas 1  
cuello 4  
cuento 1  
cuerda 12  
cuerno 19  
cuerpo 77  
cuervo 3  
cuestión 2  
cueva 13  
cuidado 6  
culebras 1  
culpa 6  
culto 1  
cumbre 23  
cumplimiento 1  
curso 24  
danzas 2  
daño 16  
dardos 1  
débil 1  
décadas 2

decoro 2	diosa 3
dechado 1	dípsadas 1
defecto 1	disciplina 1
defensa 7	discípulo 1
deidad 2	discordia 2
deleite 2	discurso 2
delfín 3	disfavor 1
delicto-delito 3	distancia 1
demanda 1	distrito 7
demonstración 1	divisa 1
denueda 1	división 1
derechos 1	divorcio 2
desafío 1	dobladuras 1
desasosiego 2	doctrina 1
descanso 1	doliente 4
descendencia 5	dolor 16
descendientes 3	dominio 4
desconcierto 1	don 23
desconocimiento 1	doncella 1
descubridor 1	moradilla 1
descubridora 1	dragón 7
desdén 4	dromedario 2
desdicha 1	duda 3
deseo 1	dulzura 7
despecho 3	durazno 1
despojos 10	dureza 5
destino 1	eco 3
día 50	edad 21
diadema 1	edificio 10
diamante 5	edito 1
diámetro 1	efeto-efecto 12
dibujo 1	efigies 1
díctamo 1	eje 1
diente 18	ejemplo 1
diestra 4	ejercicio 1
diferencia 2	ejército 12
digestión 1	elefante 4
diligencia 3	elemento 29
	embarazos 1

embate 3  
empalizada 1  
empresas 5  
encanto 1  
encuentro 6  
endechas 3  
enemigo 11  
enemistades 3  
enfermedad 3  
enfermo 6  
engaño 9  
engendradora 1  
enojo 9  
ensayo 1  
enseña 1  
entendimiento 4  
entierros 2  
entrada 7  
entrañas 6  
equinocio 1  
erario 1  
erizo 2  
error 2  
escama 3  
escaramuza 3  
escario(pesc.) 1  
escollo 6  
escriptor 3  
escuadra 12  
escuadrón 20  
escudo 5  
escultor 1  
escuridad 5  
esencia 9  
esfera 38  
esfuerzo 1  
esmalte 2  
esmeralda 6  
espacio 3  
espada 9

espaldas 6  
espanto 12  
esparamarín 1  
espectáculo 2  
espejo 1  
esperanza 4  
espesura 2  
espías 1  
espiga 12  
espinas 3  
espinos 1  
espíritu 36  
espolones 1  
espondas 1  
esposa(consorte) 2  
esposa(del preso) 1  
esposo 2  
espuma 12  
esquifes 1  
estación 4  
estado 3  
estambres 1  
estancia 2  
estandarte 2  
estatua 1  
estatura 1  
estatuto 1  
esterilidades 1  
estilo 3  
estímulo 2  
estío 15  
estirpe 1  
estómago 2  
estoques 1  
estrago 5  
estrecho 9  
estrella 32  
estrépito 6  
estruendo 5  
estudio 1

etneo(pesc.) 1	fuelle 20
evidencia 1	fuertes 1
excelencia 4	fuerza 48
exceso 4	fundamentos 3
excremento 2	furia 14
exhalación 7	furor 35
experiencia 4	galas 1
extraño 1	gallinas 1
fábrica 9	gállo 2
fábula 3	gama 1
faja 3	gamo 1
faldas 5	ganado 3
fama 8	ganancia 2
familia 2	garfios 4
fanales 1	garganta 3
faro 2	garras 1
fatiga 1	garrocha 1
favor 2	garza 2
fe 12	gemido 2
fertilidad 1	generación 2
feudo 1	género 1
fiera 12	gente 26
fiesta 2	gesto 1
figura 31	giro 9
filosofía 2	globo 19
firmamento 12	gloria 7
firmeza 3	gobernador 1
fingimientos 2	gobierno 4
fin 16	golpe 21
flaqueza 2	gota 2
flecha 8	gozos 1
flechero 1	gracia 12
flor 22	grados 1
floresta 1	grana 3
forma 19	granada 1
fortaleza 6	granates 2
fortuna 3	grandeza 20
fragancia 1	granizo 5
freno 3	grano 6
frente 33	graznido 1
fresno 2	gremio 6
frialdades 2	grillos(grilletes) 4
frío 18	grima 1
fructa 1	grita 1
fructo-fruto 20	grito 8
fuego 83	grullas 1

guadaña 2	hilera 6
guardia 3	hilo 4
guarniciones 1	himeneo 1
guerra 34	historia 6
guerrero 6	hoces 1
gufa 6	hocico 1
guirnalda 6	hoguera 1
gusano 3	hoja 9
gusto 3	hombre 72
habitación 5	hombros 4
habitante 1	honda 1
hacedor 3	honduras 3
hacienda 1	honor 3
hachas 2	hora 5
hado 5	horizonte 4
halcón 2	horno 1
hambre 6	horror 3
harda 1	hortolano 1
harpa 1	hospedajes 1
harpías 1	hoz 3
haz 1	huertos 1
hazañas 7	hueso 5
habero 1	huestes 5
hebras 1	huevos 2
hebrechillas 1	huida 1
hechos 3	humanidad 1
heladas 1	humanos 2
hembra 2	humedad-humidad 15
hemisferio 2	humildad 2
heredades 2	humo 7
heredero 1	humor 33
herencia 1	hurones 1
herida 5	idea 3
herido 3	idioma 1
hermanas 1	igualdad 1
hermano 7	ijares 1
hermosura 7	imagen 6
héroe 2	impedimento 1
hidra 3	imperio 3
hiel 2	impetu 35
hielo 19	impotente 1
hiena 2	impresa 1
hierba 2	impresiones 1
hierro 11	incendio 4
hígado 2	incentivo 1
hija 4	incienso 1
hijo 25	inclemencia 4

incola 1	justicia 3
indicio 3	justo 4
indignación 1	juventud 3
infamia 1	labios 8
infante 1	labor 2
infiel 2	labrador 5
infierno 7	lado 11
influencia 7	ladridos 1
influjo 4	lago 15
ingenio 8	lágrimas 3
injuria 3	laguna 1
inobediencia 1	lamentos 1
inocencia 2	lámpara 1
inquietud 6	lamprea 2
insignia 2	lana 4
insolencia 1	lanza 4
instante 6	lastre 1
instinto 1	laurel 1
instrumento 9	lauro 1
intención 3	lazada 2
intento 6	lazo 9
intervalo 1	leche 5
inundaciones 3	lecho 9
invención 1	legacías 1
invidia 3	legados 1
invierno 24	legiones 1
ira 49	legislador 1
isla 1	lengua 10
jabalí 4	leño 3
jacinto 4	león 17
jardines 3	letras 2
jarales 1	levante 7
jaspe 2	ley 20
jazmín 3	libración 2
jinete 1	libro 1
jornalero 1	licor 2
joven 2	licuores 1
joyas 7	lides 1
judío 1	liebre 1
juego 8	liga 1
juez 4	ligereza 4
juicio 2	límite 4
juncos 2	linaje 22
junta 2	lince 1
junturas 2	línea 2

lino 1	margen 5
lira 1	marido 5
lirio 1	marinero 7
lite 2	mariposa 2
lobo 7	mármol 4
locura 1	maroma 1
lomo 1	masa 2
lucerta 1	matas 1
lucha 2	materia 4
luchador 1	matices 3
lujuria 2	matrimonio 5
lumaca 1	mazas 1
lumbre 29	meandro 1
luna 17	meatos 1
luz 66	medianero 1
madejas 6	medicina 3
madera 1	médico 1
madero 1	medida 3
madre 15	medio 1
madureza 1	mediodía 4
maestro 4	medo 1
majestad 1	médulas 4
mal 9	megea 1
malditos 1	mejillas 12
maleza 1	melancolía 2
malicia 2	melodía 1
malo 3	membrillo 2
manantiales 4	memoria 8
mancebo 3	mensajero 2
mancha 1	ménstruo 1
mandato 1	mente 5
mando 1	mentiras 1
mandra 1	mercadurías 1
manera 3	mercantes 1
manjar 4	merecimiento 2
mano 28	meretrices 1
manojos 1	merla 1
manto 9	merluza 1
manzana 2	mesas 1
manzano 1	meses 5
mañana 1	metal 6
máquina 8	miedo 4
mar 86	miel 1
maravilla 10	miembro 14



miseses 9	nadadores 2
milagro 3	nardo 2
millas 1	nariz 4
mimbres 3	natural 1
ministros 1	naturaleza 29
mirra 1	navegante 4
misericordia 1	nave 9
misterio 1	navichuelo 1
mistura-mixtura 2	navío 3
mitad 6	neblí 2
móbil-moble(cielo) 3	necesidad 3
modo 6	necesitados 1
molino 1	néctar 4
momento 6	niebla 9
monarquía 1	nido 6
monasterio 1	niño 4
monstros 8	nieve 15
montaña 10	noche 22
monte 36	nombre 7
montón 1	noticia 1
moradores 2	novedad 2
morales 2	novillo 1
morada 8	nube 41
morrones 1	nublado 3
mortal 11	número 4
mortandad 1	nuncio 1
mosto 1	nutrimento-nutrimiento 4
moto 5	ñublado 2
movimiento 24	ñudo 3
mozas 1	obediencia 1
muchedumbre 2	obeliscos 1
mudanza 10	obra 15
muerte 23	obstinación 1
muestras 4	ocaso 10
mugidos 2	oceanos 28
mujer 7	ocio 1
mundo 58	octavas 2
municiones 1	odio 7
murallas 1	odre 1
murmurio 1	ofensa 5
muro 10	oficina 1
musa 8	oficio 2
música 3	oído 5
nácar 1	ojo 22
nacimiento 6	olas 7
nación 6	olfato 1

olivas 1	panteras 1
olmo 1	paño 3
olor 9	parabien 1
olvido 3	paraíso 3
omnipotencia 1	paralelo 1
onda 44	parasismos 1
opinión 4	parecer 1
orden 6	pariente 1
ordenanza 1	parte 32
orejas 4	parto(alumbr.) 9
orgullo 1	parto(soldado) 2
oriente 14	pasaje 3
origen 2	pasajero 1
original 1	paseo 1
orilla 11	pasión 6
orín 1	paso 28
orbe 32	pasta 1
ornamento 4	pasto 13
ornato 12	pastor 5
oro 21	pastorcillo 1
osa 2	patria 3
ostras 3	pausa 2
otoño 9	paveses 1
ova 2	pavón 3
ovejas 1	pavor 1
ovillos 1	paz 12
oyente 1	pecado 2
paciencia 1	pecho 48
padre 38	peine 1
paganismo 1	pelea 3
pájaro 1	peligro 8
palabra 8	pena 5
palacios 1	pendones 1
paladares 1	pensamiento 10
palcos 1	peña 2
palma 2	peñasco 3
paloma 3	perdices 1
pálpebras 1	perfección-perfección 4
pámpanos 1	perfiles 1
pan 2	perfume 1
panal 3	perlas 4

pero(peral) 1  
perro 8  
pérsigo 1  
personas 1  
pértigas 1  
pertrecho 2  
pesadumbre 7  
pesca 1  
pescador 3  
peso 20  
peste 7  
pestilencia 2  
petición 1  
petos 1  
pez-pece 18  
picas 2  
picaza 1  
pico 4  
pie 17  
piedad 4  
piedra 10  
piedraimán 2  
piedrezuela 2  
piel 4  
piélago 10  
piloto 2  
pimpollo 1  
pincel 1  
pino 6  
pintura 2  
piña 1  
piñones 1  
pira 1  
pisadas 2  
pitones 1  
placer 3  
planeta 8  
planta(veget.) 28  
planta(pie) 3  
plata 10  
plátano 1  
plaustro 1  
playas 7

plazas 1  
plomo 1  
pluma 5  
pobre 1  
poder 12  
poeta 2  
polilla 1  
polo 14  
polvareda 1  
polvo 3  
polluelos 3  
pompa 3  
ponto 26  
ponzoña 8  
popas 1  
porfía 4  
poros 2  
portales 1  
potencia 4  
prado 6  
pragmáticas 1  
precepto-preceto 3  
precio 1  
precipicio 1  
precito 1  
preeminencia 1  
premio 9  
prenda 7  
presa 1  
presagios 1  
presencia 3  
presidente 1  
presteza 2  
presunción 1  
pretensiones 1  
prevenciones 1  
primavera 6  
primor 2  
principio 12  
prisión 8  
proa 5  
profigio 1  
profeta 3  
profundidades 4

progenie 1	rayo 35
promontorio 2	raza 1
pronóstico 1	razón 7
proporción 1	rebaño 10
propósito 2	rebelados 1
provecho 1	recamos 1
providencia 3	recompensa 1
provincia 2	rector 1
prudencia 3	red 2
prueba 4	redemptor 1
pueblo 12	redondez 13
puercoespín 2	reflexión(reflejo) 1
puerta 5	refriega 1
pujanza 1	regazo 4
puente 1	región 17
puerto 4	regla 2
puestos 1	regocijo 2
pulmón 3	reina 3
pulpo 5	reino 13
punta 11	reja 3
punto 27	relámpagos 1
púrpura 2	remedios 2
quebrantahuesos 1	rémora(pesc.) 1
quebranto 2	remos 3
quejas 5	rendido 1
querellas 2	renuevos 1
querido 1	reparo 2
quersidro 1	reposo 5
quiebras 1	reprobado 2
quietud 1	resistencia 3
quistiones 1	resplandor 26
rabia 25	retamas 2
racimos 2	retrato 2
raíz 5	reverencia 1
rama 17	revueltas 2
ramales 4	rey 18
ranas 1	ribera 19
rancor 4	rico 1
rastro 1	riendas 3
rato 1	rigor 30
ratones 1	riña 1
raudal 6	río 36
raya(pesc.) 1	riqueza 3

risa 1  
riscos 1  
roble 14  
robo 2  
roca 15  
rocío 4  
rodillas 2  
rompimiento 1  
rosa 2  
roscas 1  
rostro 17  
rubíes 2  
rueda 22  
ruegos 1  
ruido 6  
ruina 3  
ruiseñor 1  
rumor 12  
saber 1  
sabiduría 3  
sabio 3  
sabor 1  
sacerdote 1  
sacramento 1  
sacrificio 2  
saeta 14  
sagacidad 1  
salamandra 1  
salas 2  
salida 2  
saltar 1  
salto 4  
salud 2  
salvamento 1  
sangre 17  
santo 2  
saña 6  
sargo 1  
sarmientos 1  
sátiro 1  
sauce 1  
scena 1  
sciencia 6  
scita 2  
secretos 1  
secta 1  
sed 5

seda 1  
segador 3  
selva 32  
semblante 18  
semejanza 1  
senda 2  
senectud 3  
seno 25  
sentencia 2  
sentido 11  
sentimiento 2  
señal 10  
señor 15  
señora 1  
sepulcro 2  
sepultura 4  
ser 6  
serenidad 1  
serpiente 10  
seso 1  
sierra 2  
siglos 7  
sienes 8  
signo 2  
silbo 1  
silencio 1  
silla 2  
símbolo 1  
simias 1  
simiente 7  
simulacro 1  
sinistra 1  
sitio 6  
soberbia 6  
socorro 1  
sol 71  
soldado 5  
solisticios 1  
sombra 19  
son 19  
sonido 6  
soplos 12  
sosiego 5  
sospechas 1  
soto 2  
súbditos 1  
substancia 2

suceso 8  
sucesión 2  
sudor 3  
suelo 32  
sueño 13  
suero 1  
suerte 10  
sugeto 1  
sulco 5  
suma 1  
sumisión 1  
superficie 4  
superfluidades 2  
sustento 7  
suspiros 12  
sutileza 2  
tabla 2  
tálamo 5  
tarde 1  
tarmas 1  
tasa 2  
teatro 1  
techo 5  
tejado 1  
telas 1  
tema(temor) 1  
temor 18  
tempestad 21  
templo 10  
tenezas 2  
tenca 1  
tentaciones 1  
término 9  
terremoto 6  
terreno 1  
terrones 2  
tesoro 1  
testigos 1  
testimonio 1  
texto 1  
tiara 1  
tiempo(atmosf.) 8  
tiempo(cronol.) 40  
tierra 130  
tigre 2  
tinieblas 9  
tiro 2  
tomillo 1

topacios 1  
torbellino 13  
tordos 1  
tormenta 1  
toro 12  
torpeza 1  
torre 6  
torrente 6  
torreón 2  
tórtola 1  
tortuga 1  
tos 1  
trabajo 10  
tragedia 1  
traición 5  
tramas 1  
tramielga 3  
traslado 2  
traspies 1  
traza 6  
trechos 3  
treguas 1  
triángulo 2  
tributo 2  
tridente 1  
trigo 1  
trilla(pesc.) 1  
triste 2  
tristeza 4  
trofeos 1  
trompeta 7  
tronco 5  
trono 5  
tropas 2  
trucha 1  
trueno 7  
tumba 2  
turba 4  
ultraje 2  
umbrales 3  
universo 2  
uñas 6  
urna 1  
uso 9  
usurero 1  
utilidad 1  
uvas 3  
vados 1

valor 1  
valle 20  
vanto 1  
vapor 91  
vara 5  
variedad 2  
varón 9  
vasallos 1  
vaso 4  
vencedor 2  
vencimiento 1  
vega 5  
vejez 2  
vela 7  
velo 8  
velocidad 1  
vellón 3  
venas 21  
veneno 12  
venganza 2  
venida 1  
ventaja 2  
ventura 5  
verano 12  
verbo 8  
verdad 3  
verdura 1  
vergüenza 6  
verso 3  
vestido 3  
vestidura 2  
vez 30  
vía 4  
viaje 10  
víbora 3  
victoria 8  
vid 6  
vida 41  
vidrio 1  
viejo 3  
viento 46  
vientre 10

vigilias 1  
vigor 10  
villano 1  
villas 1  
vinagre 1  
vínculos 1  
vino 3  
viña 1  
viola 1  
violencia 2  
violeta 1  
virtud 26  
visera 2  
vista 31  
viuda 1  
viviente 2  
vivo 1  
vocería 1  
volatín 1  
volumen 1  
voluntad 5  
votos 1  
voz 17  
vuelo 29  
vuelta 20  
yeguas 1  
yelmo 4  
yelo 1  
yerba 12  
yeso 1  
yunque 2  
yucatanó 1  
yugo 7  
zafiro 3  
zarzas 2  
zona 3

ADJETIVOS

El número que sigue indica las veces que aparece:

abatido 1	amargo 3
abierto 13	amarillo 1
abrasado 25	ambicioso 1
abroquelado 1	amenazador 1
absorto 1	ameno 5
abundante 2	amigo 1
abundoso 2	amoroso 12
acabado 2	ancho 12
acelerado 5	andaluz 1
acerado 4	angélico 5
acerbo 3	anhelante 4
acertado 1	animado 1
acopado 9	animoso 2
acordado 6	ansiado 2
admirable 1	antiguo 16
adornado 8	anunciador 3
adúltero 1	añublado 6
adusto 8	añudado 2
adversario 2	apacible 1
aéreo 3	apartado 4
afligido 10	apestado 1
afortunado 1	apiñado 1
agorero 1	aprehensible 1
ágil 2	apresurado 1
agostado 2	apretado 5
agudo 16	apto 1
aguzado 1	árabe 1
airado 10	ardiente 33
airoso 1	arduo 1
ajeno-agéno 8	arenoso 1
alado 2	argentado 3
alborotado 5	árido 1
alegre 18	armado 12
almo 2	armenio 1
alterno 1	aromático 1
altero 4	arraigado 1
altivo 3	arrebataado 24
alto 44	arrebataador 1
alzado 2	arrogante 2
amado 7	articular 1



asediado 1	cascado 1
áspero 19	catarroso 2
astuto 11	cavernoso 1
ataño 1	circunstante 1
atento 2	civil 2
atónito 1	compuesto 1
atrevido 19	conchoño 1
atribulado 1	concentrado 2
atroz 4	confiado 1
atronado 1	conjurado 1
audaz 1	consagrado 1
ausente 2	continuado 1
avaro 2	continuo 2
avvenenado 1	convecino 2
aventajado 1	corrido 1
averiguado 1	cortado 1
azotado 5	cubierto 3
azufrado 1	cuadro 2
babilonio 1	crinito 1
bajo 11	crecido 8
bañado 31	corvo 11
bárbaro 5	cornudo 1
bastardo 1	cóncavo 5
bélico 7	circular 11
belicoso 4	caudaloso 10
bello 24	cargado 9
benigno 2	cerrado 7
blanco 19	caduco 3
blando 13	cenagoso 3
blasfemo 1	corto 3
bordado 1	cierto 10
bramador 1	conocido 5
bravo 9	coronado 3
breve 8	castellano 1
bruto 1	cerdoso 4
bueno 2	cruco 3
bullicioso 2	callado 4
burlador 1	concertado 2
campal 1	ciego 19
caído 1	colorado 2
captivo 1	cándido 8
carnoso 1	celeste 7

conveniente 4	denso 11
corriente 4	dentado 1
corredor 6	derecho 5
constante 1	derramado 5
conturbado 1	desabrido 1
contrito 1	desacordado 1
congojoso 1	desángrado 1
confuso 10	desastrado 1
colérico 1	descaído 1
codicioso 3	descarnado 1
cobarde 1	descendiente 1
celoso 3	descontento 1
cansado 7	descubierto 1
cálido 5	desdeñado 1
caliente 5	desdichado 4
caluroso 6	deseado 10
caro 4	desenfrenado 1
casto 9	deseoso 2
cauteloso 2	deshecho 2
concorde 2	deshonesto 1
contento 1	desigual 11
cuidadoso 1	deslizado 2
condenado 3	deslizador 1
católico 4	desnudo 8
coeterno 1	despierto 1
celestial 34	despojado 1
claro 27	destemplado 1
cruel 38	destroncado 11
contrario 10	detenido 4
damasceno 2	detestable 1
daliado 8	diáfano 1
cañador 1	dichoso 2
dañoso 2	diestro 6
débil 7	diferente 1
defensor 1	difícil 1
defuncto-defunto 3	diligente 2
deleznable 1	discorde 3
delgado 2	disforme 1
demasiado 1	disfrazado 1
deleitoso 6	dispuesto 1
delicado 3	distante 2
demediado 3	distinto 1

diverso 12	entretejido 2
divertido 1	envidioso-invidioso 3
dividido 1	eolio 1
divino 33	erizado 3
doblado 1	errante 6
docto 3	escabroso 3
dolorido 1	esclarecido 4
doloroso 2	escondido 5
domado 1	escuro 28
dorado 32	esférico 1
dórico 1	esmaltado 3
dormido 1	espacioso 2
dudoso 3	espantado 2
dulce 32	espantoso 24
duro 58	español 3
eficaz 1	esparcido 6
ejercitado 1	esperado 3
elementado 1	espeso 19
elemental 2	espigado 1
elíseo 1	espinoso 1
embravecido 3	espumoso 4
eminente 3	estable 1
enamorado 1	estéril 5
enano 1	estivo 1
enarbolado 1	estrecho 10
encarnado 1	estrellado 10
encarnizado 2	etéreo 5
encendido 43	eternizado 1
encerado 1	eterno 25
encerrado 1	etiópico 1
encontrado 1	excelente 2
encubierto 1	excelso 9
encumbrado 9	excesivo 1
endurecido 1	exhalado 1
enemigo 12	experimentado 3
enfermo 2	experto 2
enfrenado 1	extendido 14
engañado 1	extenso 3
engañoso 1	externo 1
engendrador 2	extranjero 1
enjuto 5	extraño 5
enojado 8	extremo 1
enorme 1	fabuloso 1
enredado 1	falso 6
entero 15	famoso 4

fantástico 1	griego 1
fatal 2	grueso 16
fatigado 2	guarnecido 1
favorecido 1	guerrero 5
feliz 5	hábil 1
fementido 1	hambriento 5
feo 4	harto 1
feroz 9	hebreo 2
fértil 14	helado 26
fiel 14	herbolado 1
fiero 61	hercúleo 1
fijo 3	herido 1
fingido 2	hermoso 29
fino 4	heroico 2
firme 13	hiemal 2
flaco 8	hinchado 11
flemoso 1	hispano 1
florido 15	hondo 6
fluctuoso 1	hondoso 1
fogoso 3	honesto 3
forzado 3	horrendo 9
frágil 4	horrible 10
frenético 2	hórrido 2
fresco 1	hueco 1
frío 57	humano 26
frondoso 11	húmedo-húmido 37
fructífero 1	humilde 11
fuerte 34	ibérico 1
fugitivo 1	ignorante 1
fulminante 1	igual 9
fumoso 2	imitado 1
funeral 1	impaciente 7
funesto 13	impedido 1
furibundo 1	impelido 1
furioso 14	imperfecto 2
futuro 4	imperioso 1
gallardo 1	impetuoso 7
ganancioso 1	impío 2
general 2	implacable 1
generoso 1	importuno 1
gentil 1	impuro 2
geométrico 1	inaccesible 3
glorioso 2	inadvertido 1
gran-grande 103	incierto 8
grato 6	inclemente 7
grave 7	inclinado 3

inclito 1	intrincado 1
incompartible 1	inútil 2
incomprehensible 1	invencible-invincible 6
inconstante 2	invisible 5
incorruptible 1	invicto-invito 2
incorrupcto 1	invidiado 1
increible 1	inviolable 2
inculto 5	iracundo 1
incurable 1	irlandés 1
indivisible 1	irremediable 2
indómito 6	irreparable 1
industrioso 1	irritado 2
inexorable 1	isáurico 1
inexpugnable 2	justo 18
infalible 1	labrado 3
infausto 5	lácteo 1
infeliz 1	lanudo 2
inferior 6	largo 7
infernai 4	lascivo 1
inficionado 1	laso 1
infido 2	lastimoso 4
infiel 6	laureado 1
infimo 1	leal 2
informe 4	lento 1
ingenioso 1	leonés 1
inhumano 3	lesto 1
injusto 4	letal 1
inmaculado 1	levantado 15
inmenso 15	leve 2
inmoble 6	libre 1
inmortal 35	ligero 11
innúmero 2	limpio 1
inocente 2	líquido 12
inquieto 11	liso 2
insaciable 3	liviano 1
insano 10	lóbrego 1
insensible 4	loco 8
insigne 1	lodoso 1
instable 1	lúcido 4
insufrible 6	luciente 1
interior 3	lúgubre 1
interno 5	luminoso 6
intolerable 2	llano 1
intratable 1	lleno 35

llorado 1	mujeril 1
maduro 5	músico 1
mágico 1	nadador 1
magnánimo 2	napolitano 1
maldito 5	natal 1
malévolo 1	nativo 3
malicioso 1	natural 22
maligno 1	náufrago 1
malo 5	necesario 1
manantial 1	necesitado 2
manifiesto 1	negro 31
manso 10	nemeo 3
maravilloso 2	nevado 5
marchito 1	nítido 1
marino 3	nivelado 1
marital-maridable 2	noble 4
materno 1	nocivo 1
matizado 6	nocturno 3
matutino 1	nuevo 21
mayor 15	numeroso 2
medicinal 1	obediente 1
medio 6	oblicuo 5
medroso 3	obligado 1
mejor 2	obstinado 3
melancólico 1	oceano(=oceánico) 1
menguante 2	oculto 4
menor 6	odioso 1
menudo 4	odorífero 2
merecido 5	odorífico 1
mezclado 2	ofuscado 1
milagroso 4	oloroso 16
militar 1	omnipotente 9
miserable 2	ondeante 1
miserio 5	oncoso 7
misterioso 1	onusto 1
moble 1	opaco 8
mojado 1	oprimido 1
monstruoso 3	opuesto 10
morisco 1	opulento 1
mortal 28	ordenado 3
movedizo 1	ordinario 2
muñable 3	organizado 1
mudo 7	oriental 3
muerto 9	

original 1	porfiado 3
osado 3	prático 1
oscuro 2	precioso 7
otomano 2	pregonero 1
ovado 2	preñado 4
pacífico 1	prescrito 2
pálido 12	presente 1
parado 1	preso 1
parlero 1	prestado 2
patente 1	prestante 1
paterno 1	presto 8
patrio 1	presuroso 5
peligroso 5	pretérito 1
pendiente 3	prevenido 1
penetrable 1	principal 1
penetrante 9	privilegiado 1
pequeño 12	proceloso 4
pequeñuelo 1	prodigioso 1
perdido 1	profundo 27
peregrino 3	prolijo 2
perezoso 14	prolongado 1
perfecto 5	prometido 1
perito 1	prompto-pronto 2
perpetuo 8	propicio 1
perspicaz 2	propincuo 1
pertinaz 1	propio-proprio 9
perverso 1	próspero 3
pesado 12	próvido 2
pestífero 1	provocado 1
pestilencial 1	prudente 4
piadoso 13	público 1
pigmeo 1	pungente 1
pintado 5	puro 34
pío 2	purpúreo 1
placentero 1	quebrantado 1
plácido 2	quedo 1
plateado 11	querido 6
pobre 2	quieto 2
poteroso 15	rabioso 5
podrido 2	racional 1
poético 1	radical 1
polido 1	ralo 1
polvoroso 1	rápido 7
ponderoso 1	raro 10
ponzoñoso 9	raso 1

raudal 2	rubio 12
real 2	rudo 2
rebelde 1	ruidoso 1
recamado 2	rústico 4
recatado 1	rutilante 2
recio 12	sabio 5
recíproco 1	sabroso 4
recto-reto 4	sacro 3
redondo 3	sacrosanto 2
regalado 2	sacudido 5
regenerativo 1	sagaz 5
regio 1	sagitario 1
relumbrante 1	sagrado 4
remontado 1	salado 10
remoto 2	salmantino 1
renovado 2	saludable 2
reñido 2	sangriento 17
repartido 2	sanguino 1
repentino 4	sano 2
repugnante 2	sancto-santo 19
respetado 1	sazonado 1
resplandeciente 9	seco 19
restringente 2	secreto 9
resuelto 1	secuaz l sediento 4
retirado 1	seguro 7
retorcido 3	semejante 6
retórico 1	sempiterno 2
revuelto 1	sencillo 1
rico 19	señalado 8
rígido 5	séptimo-septeno 2
riguroso 15	sereno 8
risueño 2	sículo 1
robador 1	sidéreo 1
robusto 7	silvestre 2
rociado 4	símil 2
rodeado 1	simple 2
roedor 1	singular 1
rojo 13	siniestro(=izq.) 4
romano 1	sinuoso 2
ronco 4	soberano 26
rosado 5	soberbio 19
roto 5	solícito 2
rubicundo 1	sólido 7



solo 4	trabado 3
sombrío 2	trabajoso 1
sonoro 5	tranquilo 4
sonoroso 2	transparente 6
soplador 2	tremante 1
sordo 3	tremolante 1
sosegado 1	trémulo 1
suave 15	trépido 1
sublime 3	tributario 1
suelto 16	trino 2
suficiente 1	triste 40
sumo 8	triunfal 1
superior 3	tronado 1
supremo 5	turbado 5
suspendido 4	turbio 1
suspenso 1	turbulento 1
sutil 15	turquesco 1
tardo 6	ufano 2
tartamudo 1	umbrío 4
tartáreo 1	umbroso 4
temblador 1	unánime 1
temerario 8	único 7
temeroso 14	unido 6
tempestuoso 2	universal 9
templado 9	usado 1
temprano 1	útil 3
tenaz 1	valeroso 2
tenebroso 7	válido 1
tenue 2	valiente 10
tépido 6	vano 11
terreno 1	vaporoso 1
terrestre 2	variable 1
terrible 24	variado 1
terso 1	vario 43
tímido 8	vasto 14
tibio 1	vecino 3
tierno 31	vedaño 1
tinto 2	veloz 12
tirreno 1	velloso 2
torcido 8	vencedor 5
torpe 7	vencido 2
torreado 1	venenoso 3
tortuoso 1	venerable 1
toscano 2	vengador 1
tosco 6	vengativo 1

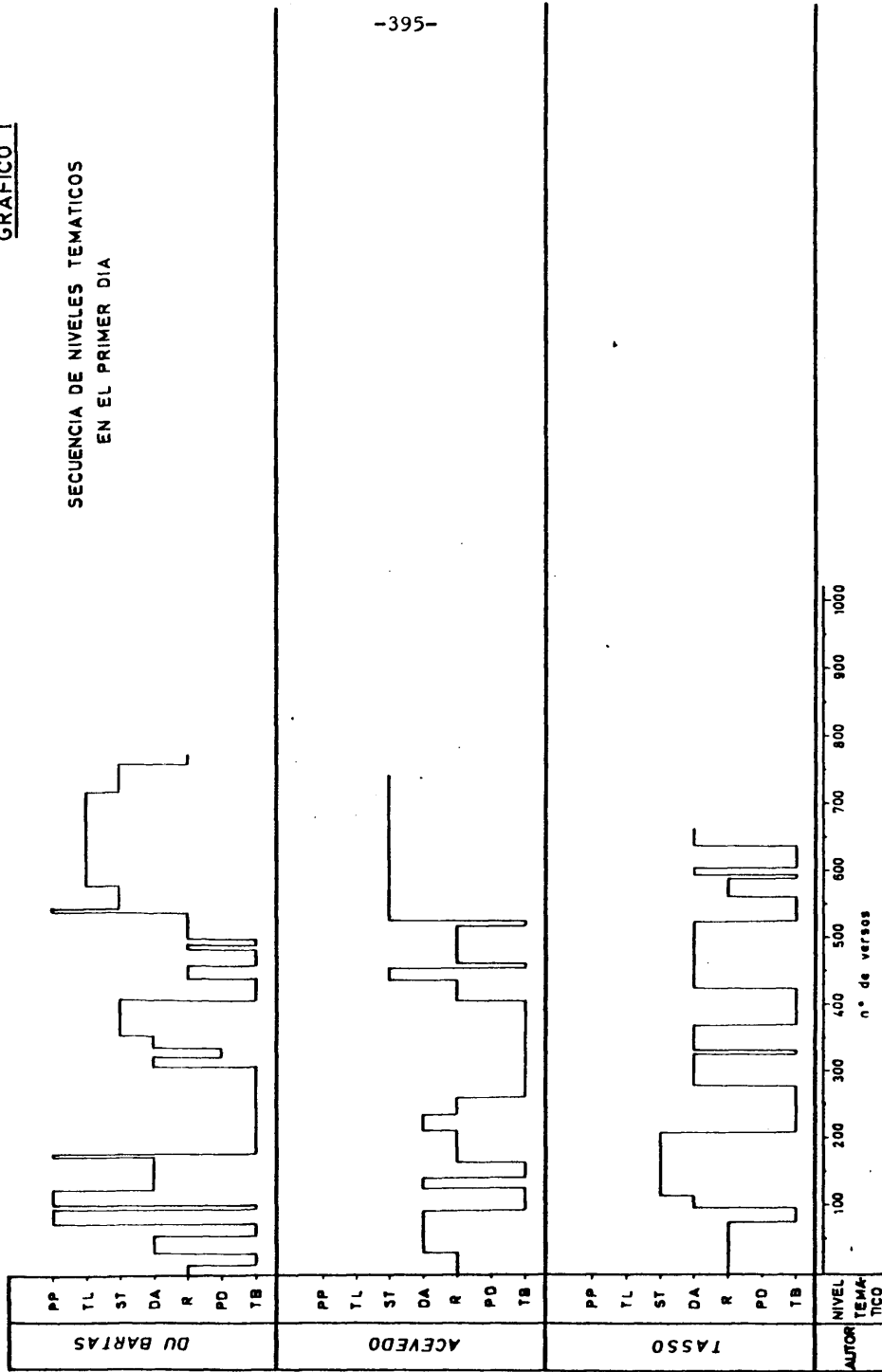
ventoso 5  
venturoso 7  
verdadero 6  
verde 24  
vergonzoso 4  
vestido 1  
vetusto 1  
vibrador 1  
victorioso 4  
vidrioso 1  
viejo 2  
vigilante 3  
vil 1  
violento 14  
vistoso 3  
vital 7  
viudo 1  
vivaz 1  
vivo 24  
volador 10  
voltario 1  
voluble 2  
voraz 1  
vulgar 1  
yerto 1  
yocundo 2

-394-

G R A F I C O S

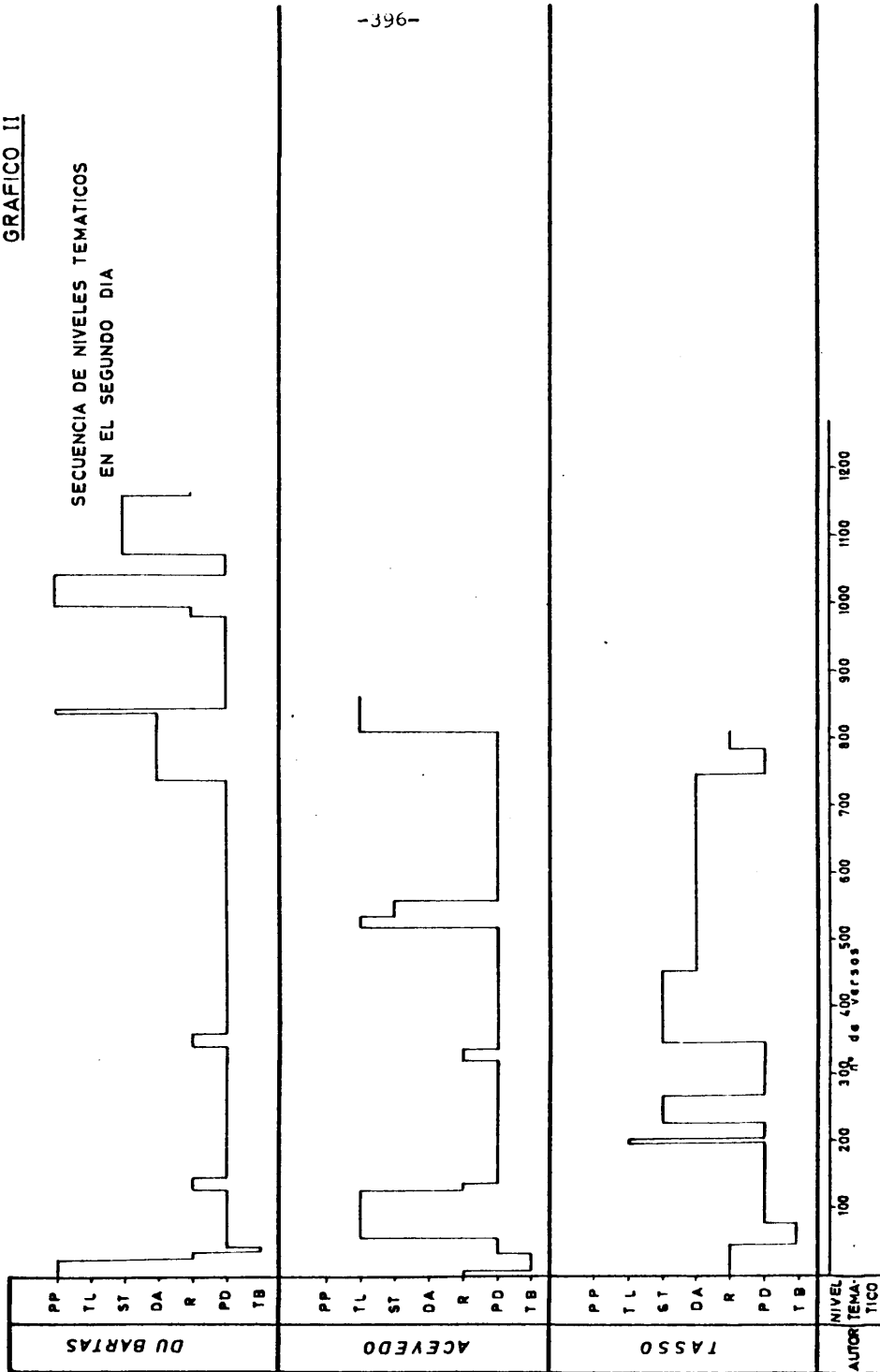
GRAFICO I

SECUENCIA DE NIVELES TEMATICOS  
EN EL PRIMER DIA



# GRAFICO II

SECUENCIA DE NIVELES TEMATICOS  
EN EL SEGUNDO DIA



### SECUENCIA DE NIVELES TEMATICOS EN EL TERCER DIA

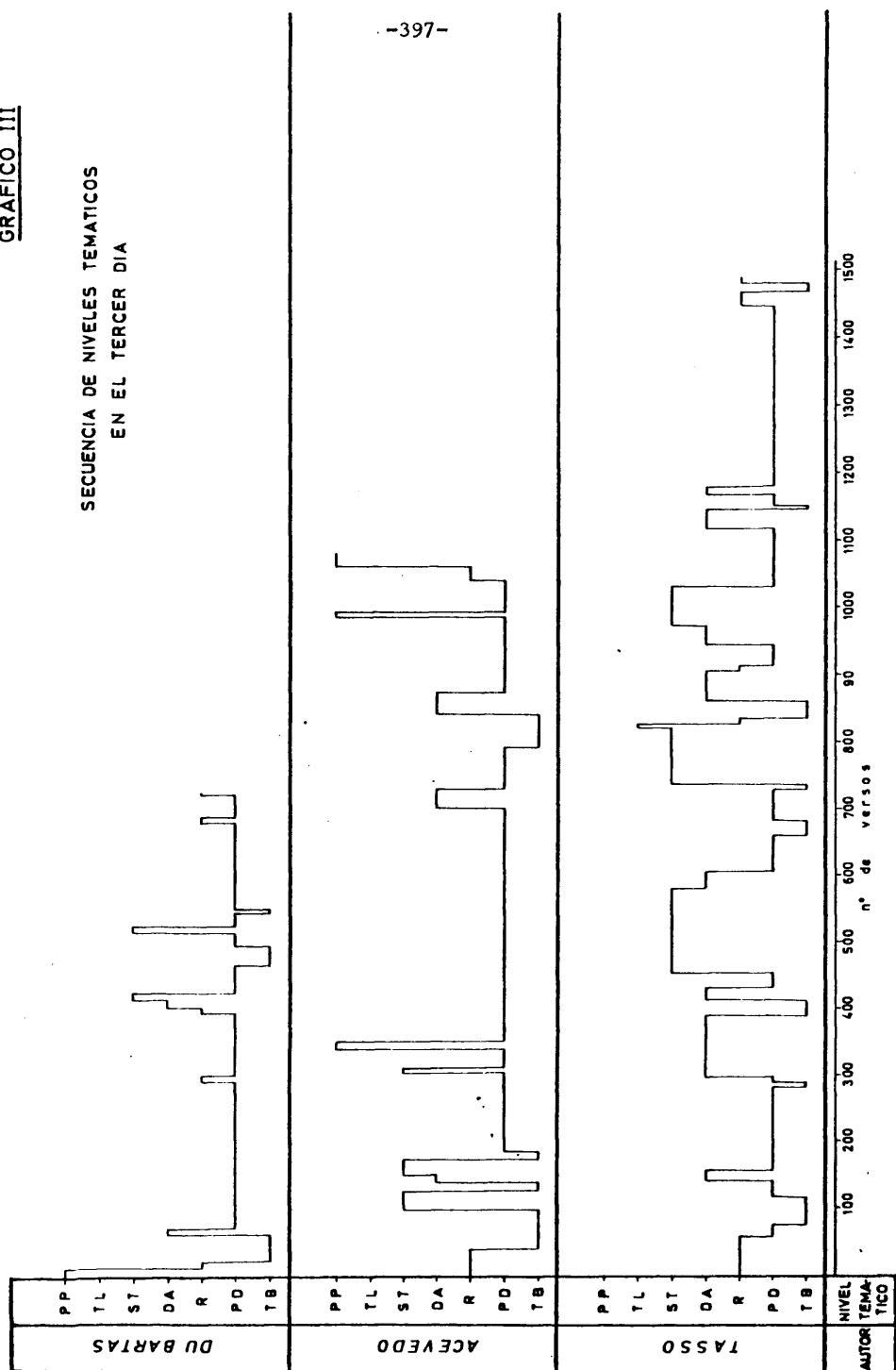


GRAFICO IV

SECUENCIA DE NIVELES TEMATICOS  
EN EL CUARTO DIA

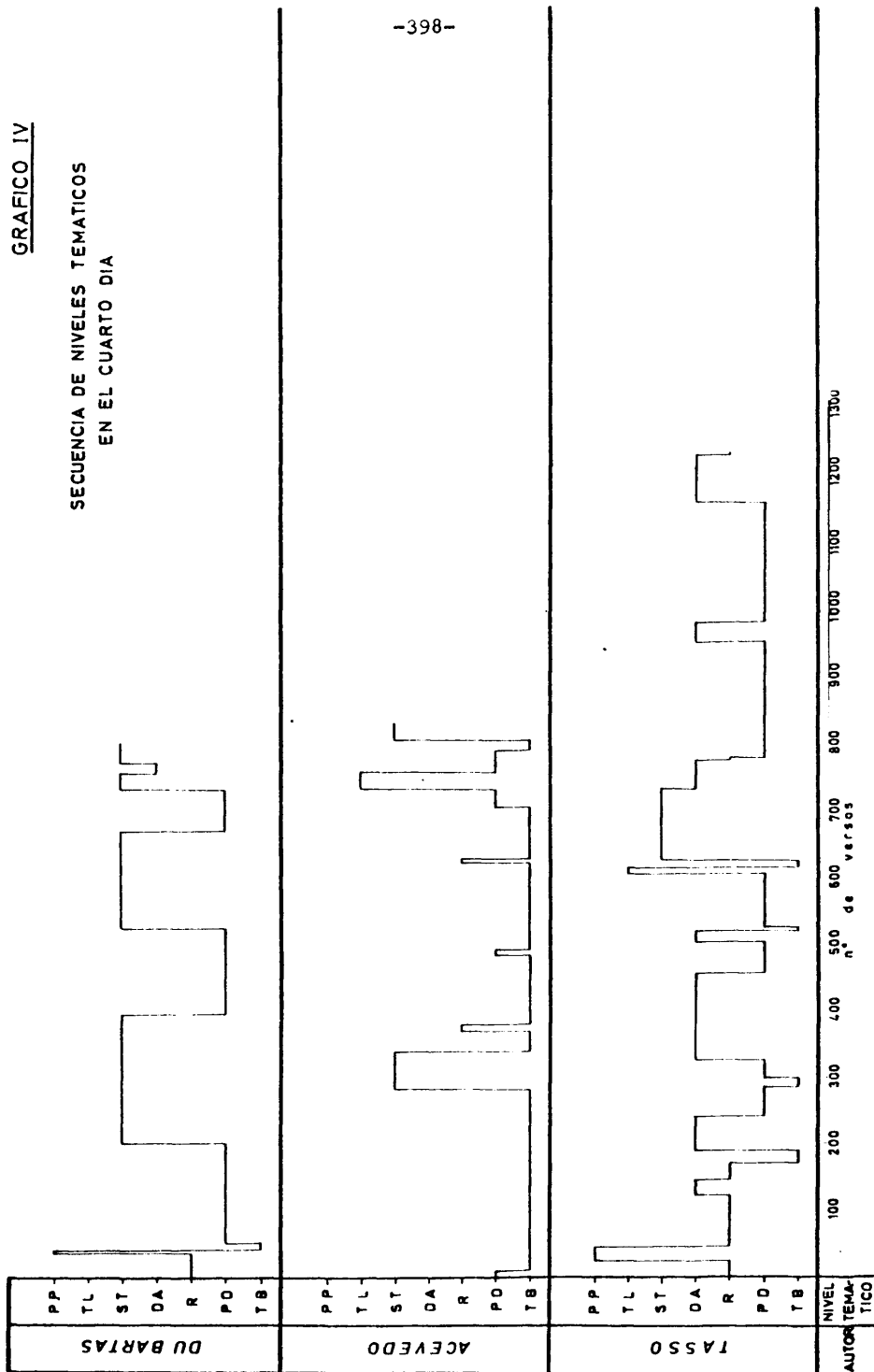


GRAFICO V

SECUENCIA DE NIVELES TEMATICOS  
EN EL QUINTO DIA

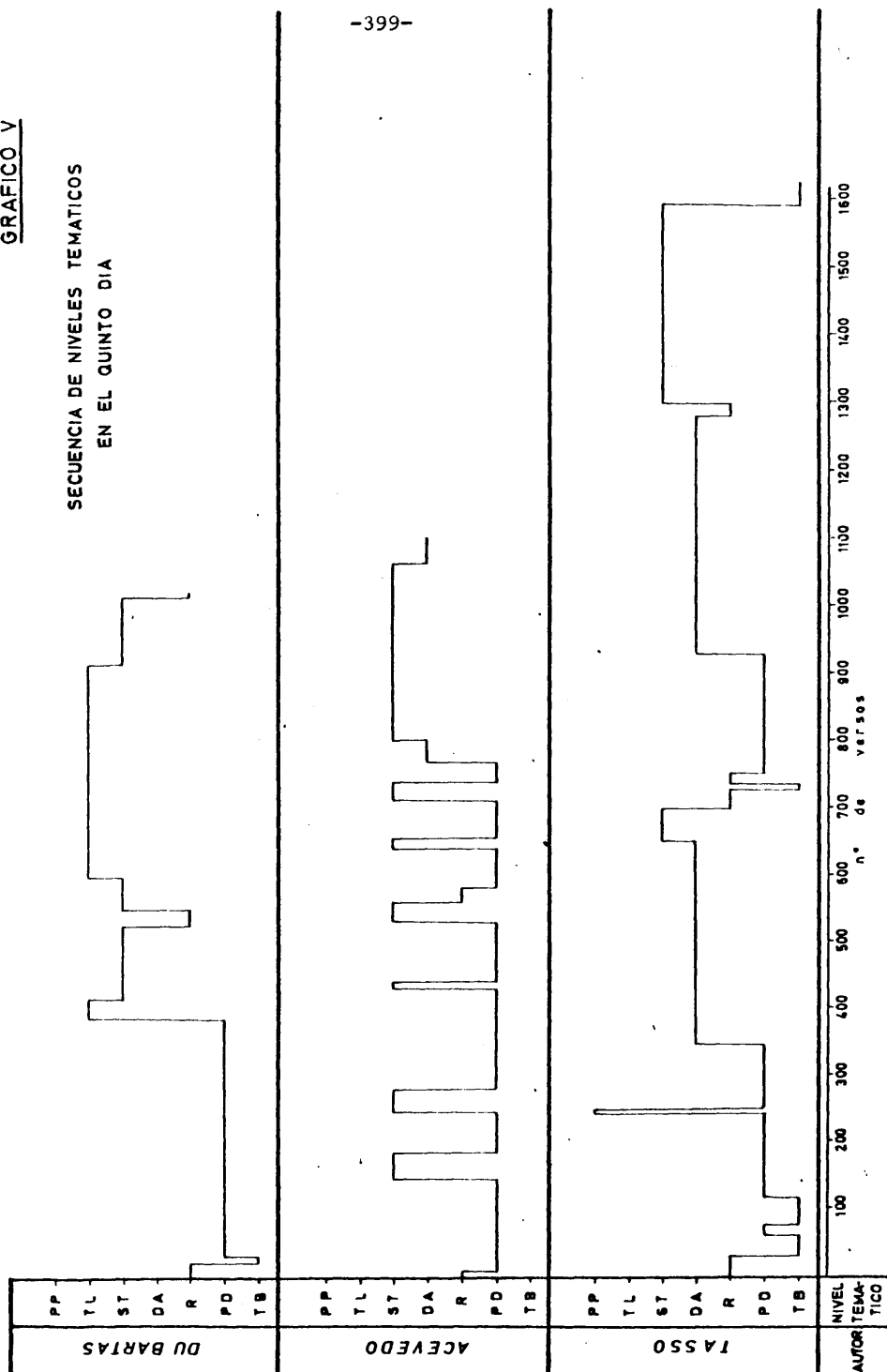




GRAFICO VI

SECUENCIA DE NIVELES TEMATICOS  
EN EL SEXTO DIA

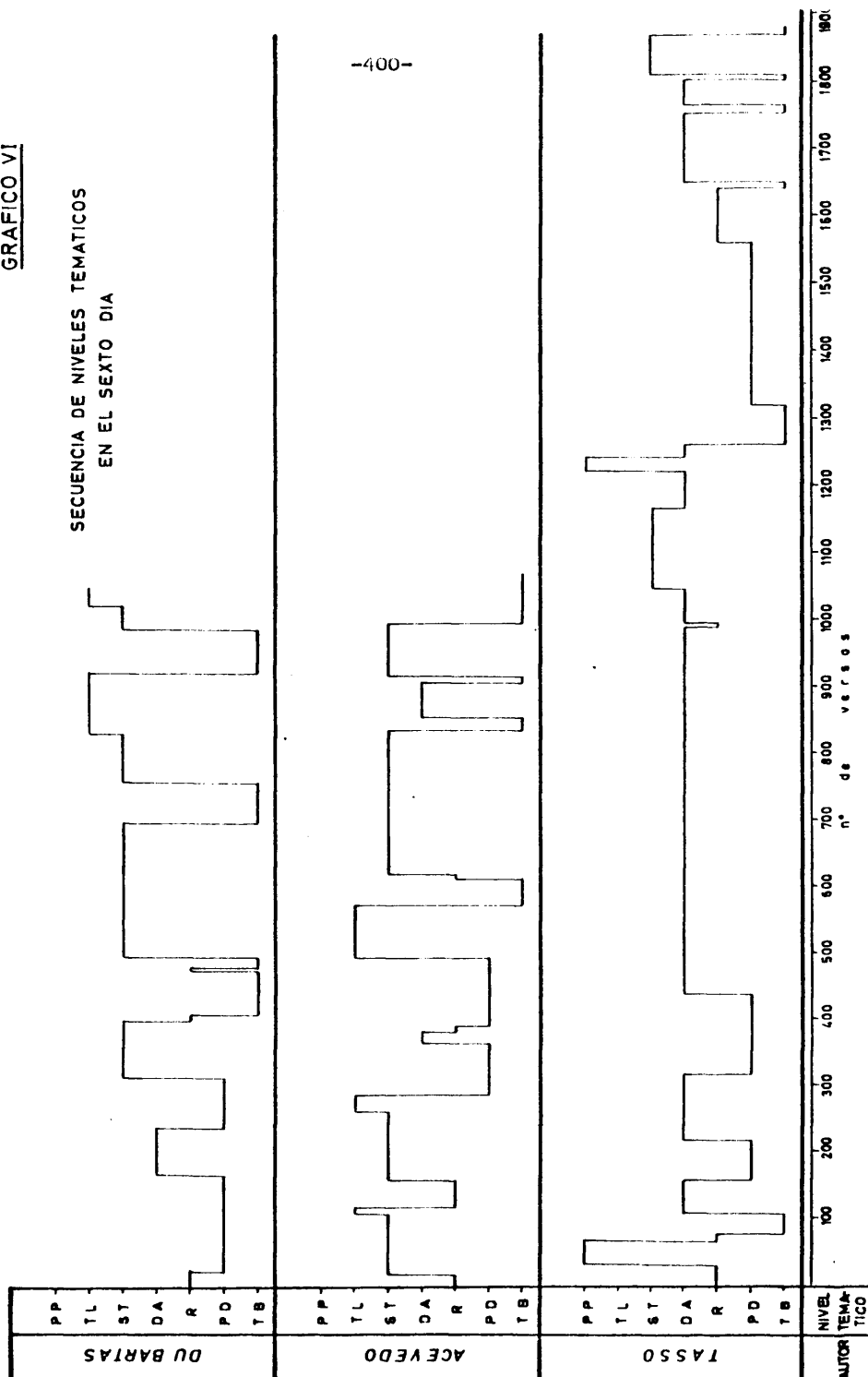


GRAFICO VII

SECUENCIA DE NIVELES TEMATICOS  
EN EL SEPTIMO DIA

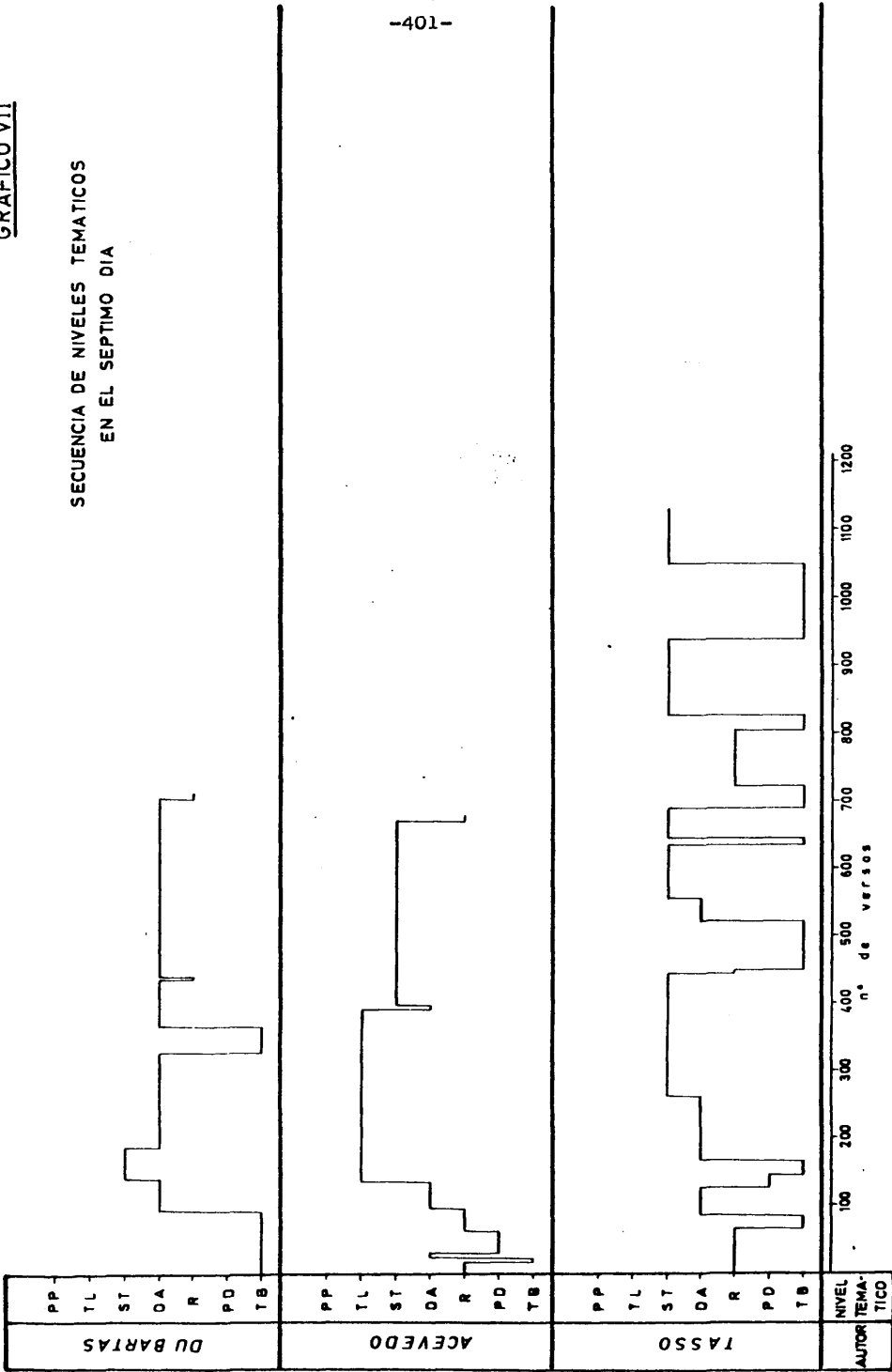
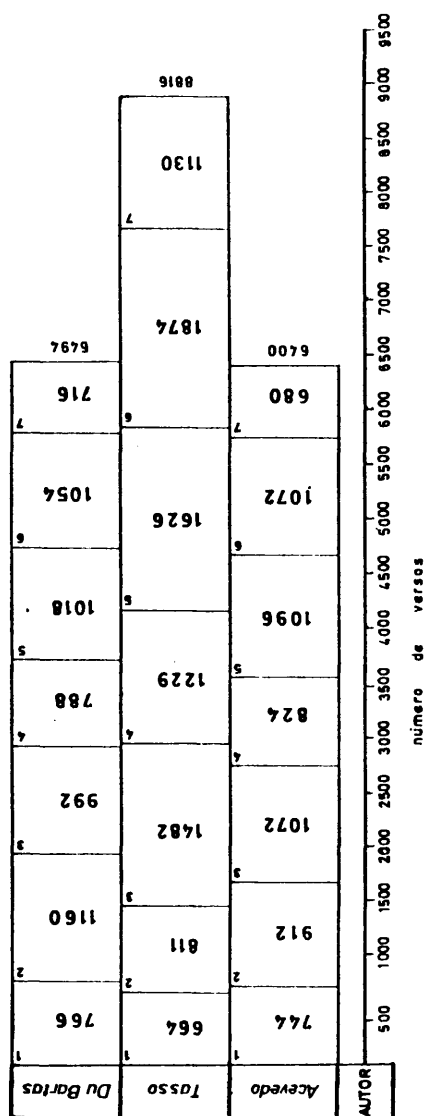
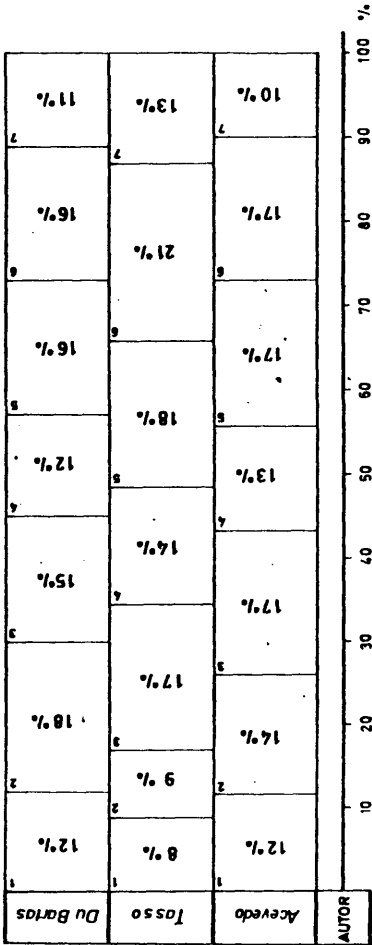


GRAFICO VIII

EXTENSION Y DIVISION DE LOS POEMAS

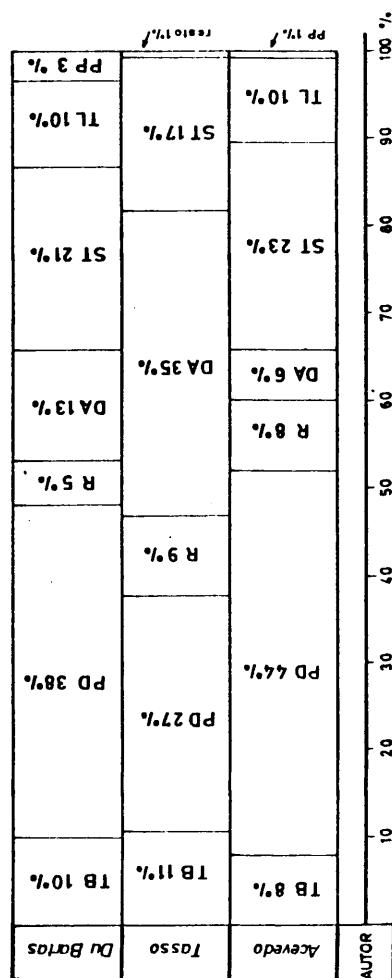


DISTRIBUCION PORCENTUAL DE LOS CANTOS EN LOS TRES POEMAS

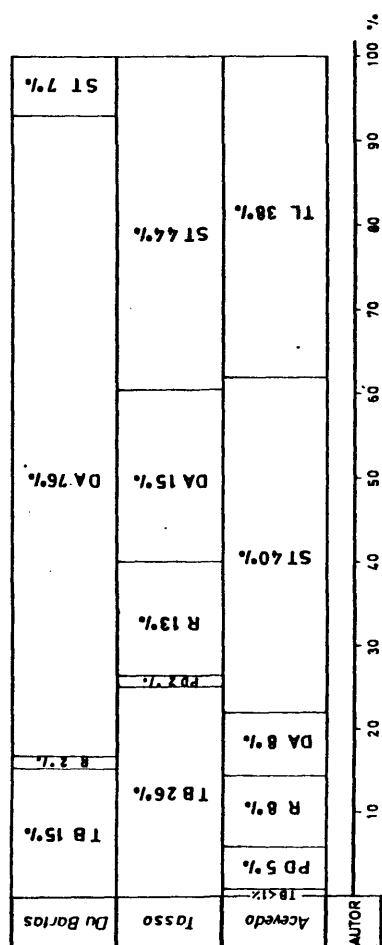


**GRAFICO X**

**DISTRIBUCION PORCENTUAL DE NIVELES TEMATICOS  
EN LOS TRES POEMAS**



DISTRIBUCION PORCENTUAL DE NIVELES TEMATICOS EN EL 7º DIA  
EN LOS TRES POEMAS



## I N D I C E

Introducción .....	2
CAP.I :El tema de estudio en sus coordenadas espacio-temporales.	
1.- <u>La época de los tres poemas.Precedentes y continuaciones</u> .....	8
2.- <u>Actualidad o anacronismo.El "género" literario</u> .....	16
CAP.II:Desde la primera exégesis bíblica hasta el poema sacro del siglo XVI.	
1.- <u>La Biblia,fuente inspiradora</u> .....	47
2.- <u>Antiguo Testamento,Nuevo Testamento y mundo clásico en la exégesis</u> .....	49
3.- <u>La tradición patrística sobre el tema</u> ....	56
a) <u>Hexamerón de San Basilio</u> .....	57
b) <u>Examerón de San Ambrosio</u> .....	66
c) <u>"Hexamerón" de Jorge de Pisidia</u> .....	72
4.- <u>El problema religioso de cada autor</u> .....	78
CAP.III:Cánones retóricos de la época implícitos en los tres poemas.	
1.- <u>Puntos de referencia esenciales:</u>	
a) <u>La obra:creación divina y creación artística</u> .....	90
b) <u>El autor</u> .....	95
c) <u>Los lectores</u> .....	101
2.- <u>Criterios clásicos y aparición de un nuevo gusto:</u>	
a) <u>Lo útil y lo dulce</u> .....	108
b) <u>Naturaleza y arte</u> .....	113
c) <u>Aurea mediocritas y maraviglia</u> .....	118
d) <u>Proporción y deformación</u> .....	124
e) <u>Pintura y poesía</u> .....	129

**CAP.IV: Predilección por la cultura enciclopédica.**

- 1.-Tres enciclopedias en verso. De la creación a lo creado .....136
- 2.-Topónimos y antropónimos. Determinación o indeterminación .....152
- 3.-Poesía y ciencia .....159
- 4.-El hombre y el mundo enfermo: la medicina .....167
- 5.-Lo curioso y extraño: excepciones en la "taxi" cosmológica .....171
- 6.-Relación con la Emblemática .....175

**CAP.V: Entre mundo pagano y mundo cristiano: algunos núcleos temáticos comunes.**

- 1.-El caos .....187
- 2.-El sol .....194
- 3.-El cielo estrellado y la noche .....200
- 4.-El fénix .....217
- 5.-El hombre .....225
- 6.-La edad del oro y el Edén .....235

**CAP.VI: Elementos formales de una cosmovisión manierístico-barroca**

- 1.-Algunas correspondencias ideológico-formales .....249
- 2.-El símil y la metáfora: distinción .....258
  - a)El símil literario .....259
  - b)La metáfora .....268

**CAP.VII: Acevedo entre Du Bartas y Tasso.**

- 1.-Imitación y originalidad.
  - a)¿Acevedo es un plagario? .....278
  - b)Errores de método .....281
  - c)El canto o día VII .....287
- 2.-Perfil estructural de los tres poemas.
  - a)Extensión y división .....293
  - b)Niveles temáticos .....294
  - c)Secuencias de niveles .....305
- 3.-Estudio del léxico de Acevedo. Criterios ..309



A) <u>Sustantivos: palabras-clave</u> .....	309
B) <u>Sustantivos: palabras que</u> <u>aparecen menos de 50 veces</u> .....	310
C) <u>Sustantivos: palabras que</u> <u>aparecen menos de 20 veces</u> .....	318
D) <u>Adjetivos: límites del estudio</u> .....	327
E) <u>Adjetivos que se repiten</u> <u>más de 30 veces</u> .....	327
F) <u>Adjetivos que se repiten entre</u> <u>30 y 20 veces. La <sup>8</sup> vez más</u> .....	330
G) <u>Adjetivos con menos de 20 frecuencias:</u> <u>necesaria reducción del campo</u> <u>de trabajo</u> .....	332
Conclusiones .....	339
Bibliografía .....	348
Apéndice: Sustantivos y adjetivos de Acevedo .....	360
Gráficos .....	394
Índice .....	406

